MUZICA

Serie nouă – Anul XVII, Nr. 3 (67) iulie-septembrie 2006

3/2006

DIN SUMAR

Despina Petecel Theodoru – *Pomenire: Un recviem românesc*

Daniela Cojocaru – *Concertul pentru cvartet de coarde* de Paul Constantinescu

Ştefan Angi – Ludicul pianistic în creaţia lui Dan Voiculescu

Nicolae Gheorghiţă – Enescu inedit

Clemansa Liliana Firca – „Modelul francez" în componistica românească din prima jumătate a secolului XX

Francisc László – Secretul Rondo-ului *Alla Turca* de Mozart

Ruxandra Arzoiu – Centenar Dmitri D. Şostakovici

Săptămâna Muzicii Contemporane. Ediţia a 16-a

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

CUPRINS

CREAȚII

Despina Petecel Theodoru
Pomenire: Un recviem românesc sau transcenderea imanenței 3

Daniela Cojocaru
Concertul pentru cvartet de coarde de Paul Constantinescu 17

Ștefan Angi
Ludicul pianistic oferit copiilor în creația lui Dan Voiculescu 33

ENESCU

Nicolae Gheorghiță
Enescu inedit: *Hymn jubilar pentru cor, orchestră militară și arpă* 53

STUDII

Clemansa Liliana Firca
„Modelul francez" în componistica românească din prima jumătate a secolului XX ... 62

Francisc László
Secretul Rondo-ului *Alla Turca* de Mozart 75

Nicolae Teodoreanu
Sunetul muzical, mediator între două lumi 78

Doina Grigore
Noțiunea de «text» între lingvistică și fenomenul sonor 101

CENTENAR

Ruxandra Arzoiu
Câteva popasuri în viața și opera lui Dmitri D. Șostakovici 111

FESTIVALURI

Săptămâna Muzicii Contemporane. Ediția a 16-a 121
Semnează: Luminița Vartolomei, Loredana Baltazar, Despina Petecel Theodoru, Petruța-Maria Măniuț, Carmen Popa, Oltea Șerban-Pârâu, Sorin Lerescu, Constantin Secară, Elena Apostol

OPINII

Ion Piso
Criza operei? (II) 152

RECENZIE

Francisc László
Bach și instrumentele sale 157

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

CREATIONS

Despina Petecel Theodoru
Pomenire: A Romanian Requiem by Ştefan Niculescu 3

Daniela Cojocaru
Paul Constantinescu: The Concerto for String Quartet 17

Ştefan Angi
Piano works for children by Dan Voiculescu 33

ENESCU

Nicolae Gheorghiţă
New discovery: "*Hymn jubilar" for choir, military orchestra and harp by George Enescu* .. 53

STUDIES

Clemansa Liliana Firca
The "French Pattern" in the Romanian music from the 1st half of the XXth Century ... 62

Francisc László
The Secret of the *Alla Turca* Rondo by Mozart 75

Nicolae Teodoreanu
Musical Sound: a link between two worlds 78

Doina Grigore
«Text»: concept between linguistics and sonorous phenomenon 101

CENTENARIAN

Ruxandra Arzoiu
Flashes from Dmitri D. Sostakovici's life and music 111

FESTIVALS

16th Contemporary Music Week 121
Reviews by: Luminiţa Vartolomei, Loredana Baltazar, Despina Petecel Theodoru, Petruţa-Maria Măniuţ, Carmen Popa, Oltea Şerban-Pârâu, Sorin Lerescu, Constantin Secară, Elena Apostol

OPINIONS

Ion Piso
The Opera's Crisis? (II) 152

REVIEW

Francisc László
Bach and his instruments 157

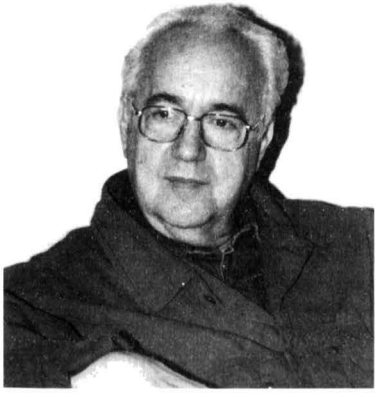
https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Despina PETECEL THEODORU

Pomenire: Un recviem românesc sau transcenderea imanenței

Ultimul opus vocal-simfonic al compozitorului Ștefan Niculescu, *Pomenire. Un recviem românesc*[1] completează seria lucrărilor cu tentă sacră – *Axion, Psalmus, Invocatio, Simfoniile a III-a, "Cantos", a IV-a, "Deisis", a V-a, "Litanii la plinirea vremii"* etc. – ilustrând cu o covârșitoare elocvență cât de dătătoare de *armonie* poate fi "unirea minții cu inima" și cât de *palpabilă* esența divină, atunci când autorul știe să transforme *imanența* în *transcendență*.



Chintesență a preocupărilor sale pentru sacru, *Pomenirea* impresionează prin grandoarea și fervoarea construcției, obținute cu cele mai simple mijloace și forme componistice, cărora le-a rămas consecvent de-a lungul timpului, ele reprezentând simbioze ale muzicii culte europene, ale culturii muzicale extra-europene și ale elementele din tradiția noastră bizantină: unisonul, eterofonia, poliritmiile, monodia, polifonia, omofonia etc.

Intenția maestrului Ștefan Niculescu a fost aceea de a crea "*nu* o muzică teologică, așa cum făcuse Messiaen, ci mai mult *o rugăciune*, o muzică *de tip contemplativ*" în care să co-existe unele "texte specifice rânduielii ortodoxe a înmormântării sau a parastasului", ca și unele "cântece funebre supraviețuitoare în cultura orală a țăranului român", cu fragmente din cântecul medieval citat de Monteverdi în Sonata scpra *Sancta Maria ora pro nobis*" și cu secțiuni ale formei arhitectonice comparabile Missei funebre catolice – *requiem aeternam* (în p.I, *Odihnește, Mântuitorule*), *Kyrie eleison* și *Christe eleison* (în p. a II-a, *Doamne miluiește*) și *Dies irae* (în p. a V-a, *Strigătul Atotțiitorului*). Din acest punct de vedere, gestul său mi se pare asemănător, pe de o parte, cu gestul unui pictor ca Horia Bernea, în ale cărui pânze *transcendența* pare să coboare în *imanență* sub formă de *Biserici, Interioare de biserici, Grădini* cu vegetație luxuriantă străjuite de *Turle* și *Coloane*, ori sub formă de obiecte de cult – relicvare, chivoturi, cădelnițe, prapori etc. – comune atât ritualurilor ortodoxe, cât și celor catolice; pe de altă

[1] Inițiată cu 8-9 ani în urmă, la invitația Dlui Karsten Witt, pe atunci director al Festivalului Wien Modern, *Pomenirea* a fost interpretată în *p.a.a.* în zilele de 23-24 Martie 2006, la Ateneul Român, cu concursul Orchestrei simfonice și Corului Filarmonicii "George Enescu". Dirijor Horia Andreescu, dirijorul corului Iosf Ion Prunner. Solist basul Pompeiu Hărășteanu.

https://biblioteca-digitala.ro

parte, seamănă cu gestul pictorului Marin Gherasim, care "contemplă" la rându-i *sacrul* prin *forme simbolice*, arhetipale, ce "ordonează materia de o vie senzualitate": *Abside*, *Cupole*, *Scuturi* în care încrustează semnul crucii, *Cununi de spini* sau *Mâini* pregătite să binecuvânteze, *Pomelnice*...

Conform mărturiei compozitorului, numele de *Pomenire* i-a fost sugerat de către soţia sa (căreia îi şi este dedicat de altfel), iar subtitlul *un recviem românesc* este "o adaptare proprie a denumirii celebrului *Ein Deutsches Requiem* «după cuvintele din Sfânta Scriptură», cum spune Johannes Brahms.

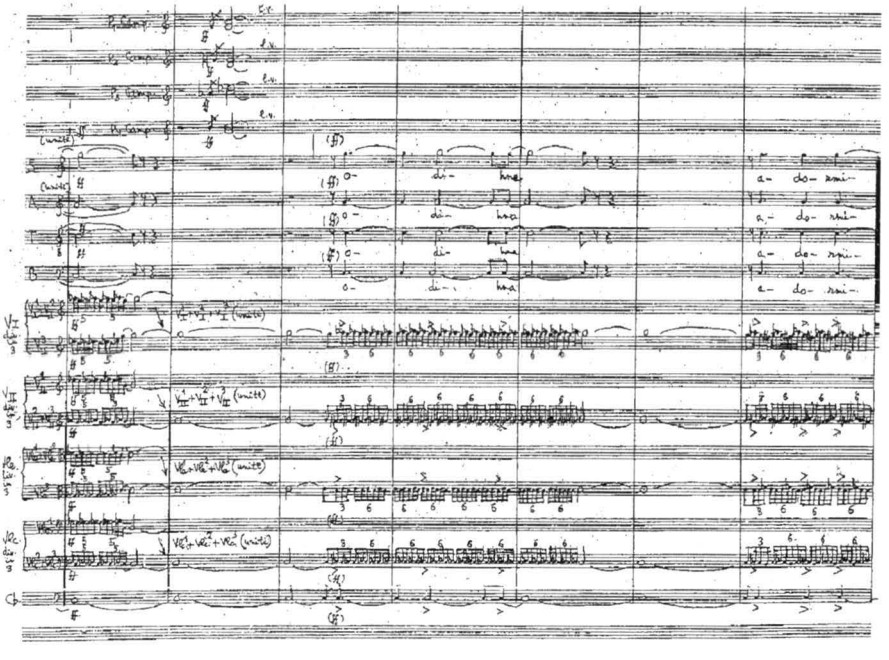
Mai degrabă o "aducere aminte de Cel de Sus şi de cei adormiţi întru Domnul", decât expresia unei *ceremonii pro defunctis*, lucrarea a fost gândită în *7 structuri complexe*, sintetizând *pluralitatea* câtorva surse tradiţionale de esenţă bizantin-ortodoxă sau de expresie primitiv-ritualică, îndelung cercetate de către autor: de la volumul de Tipologie muzicală al lui Constantin Brăiloiu. *Cântecul zorilor şi bradului*, sau culegerea din 1936 a aceluiaşi, intitulată "Ale mortullui", din Gorj, la *Liturghier* şi *Aghiasmatar* – în special textele din *Rânduiala înmormântării mirenilor* şi *Rânduiala înmormântării preoţilor şi diaconilor* -, la *Cartea tibetană a morţilor*, autorul analizând totodată, cu acribia-i bine cunoscută, majoritatea *requiem*-urilor scrise de-a lungul istoriei muzicii, de la Mozart şi Brahms, la Fauré şi Ligeti, trecând prin Missa gregoriană funebră. Departe de a-i fi diminuat în vreun fel personalitatea, investigarea surselor primare a avut întotdeauna un *efect înnoitor* asupra propriului act de creaţie şi chiar a propriei existenţe. Şi, dacă în afinitatea maestrului Niculescu faţă de structurile mistic-religioase ale imaginarului regăsim ecoul *interiorităţii* sale spirituale, în predispoziţia pentru utilizarea *contrariilor coincidente* de tipul *simetrie-asimetrie*, *diatonic-cromatic*, *continuum-discontinuum*, *gol-plin* etc. descoperim acele caracteristici moral-intelectuale comparabile cu atributele prin care un Gilbert Durand[1] de pildă definea "regimul diurn al imaginii": luminozitate, verticalitate, raţionament filosofic şi, nu în ultimul rând, *transcendenţa*.

Conştient că *transcendenţa* – echivalentă a *Adevărului* – e aproape imposibil de atins de către vreun muritor-"călător din ţara cu dor în cea fără dor", Ştefan Niculescu îşi construieşte întregul demers sonor pe ideea *tatonării*, a *incertitudinii*, a *interogaţiei* şi *ambiguităţii* realizată în plan muzical prin folosirea frecventă a *semitonurilor* – cromatice şi diatonice, de fapt pe "grefarea unor elemente cromatice pe un fond diatonic" -, a scărilor muzicale construite similar celor bizantine dar non-octaviante "extinse pe 5-7-10 octave pe întreaga cuprindere a ambitusului orchestrei" şi, în genere, prin recursul la intervalle mici, mărite şi micşorate, ce pivotează în jurul câtorva sunete cu valoare de nucleu - *do, re, sol, fa* bunăoară. Plasate în registre sunetele-pivot primesc alteraţii diferite, în funcţie de intensitatea şi sensul expresiei, având durate de *optimi* şi *şaisprezecimi*, de *doimi* sau *note întregi* şi fiind grupate mai ales în formule de *triolete*, combinate uneori cu *cvintolete* (ca în *Stihirile glasurilor*) sau cu *sextolete* (ca în *Odihneşte*, *Mântuitorule*). Ele plasează fiinţa umană în cele mai variate "relaţii" cu Divinitatea:

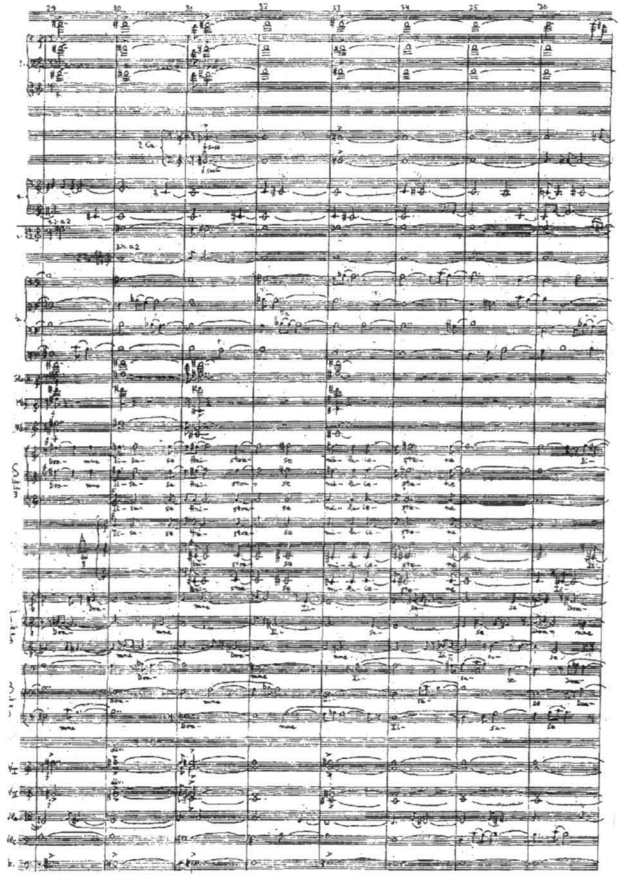
[1] Detalii în: *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. de Marcel Aderca, Buc., Univers, 1977, p. 495.

https://biblioteca-digitala.ro

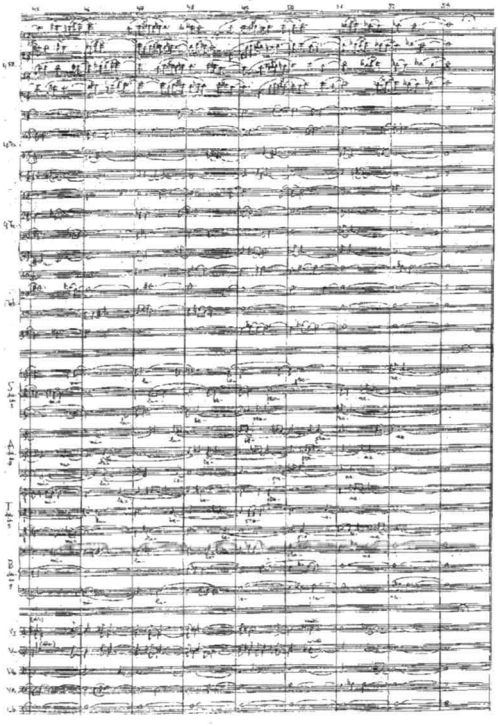
de *umilitate* (ca în *Doamne miluiește*), de *somare* a clemenței (ca *în Odihnește, Mântuitorule* sau *Stihirile glasurilor*), de *teamă* și *smerenie* (ca în *Evanghelie*) sau de *proslăvire* și *venerație* (ca în *Pomenire*).

Partea I, *Odihnește, Mântuitorule* ("corespunzătoare oarecum catolicului *Requiem aeternam*"), pune parcă în mișcare materia - masa compactă a vocilor, ce își *murmură* rugăciunile, ca într-o cântare bisericească arhaică, primordială, într-o alternare de secunde mici, al căror centru ramâne sunetul *do*. Grupurile de *triolete* cu valori de *optimi* din pasajele viorilor imprimă rugăciunii o ritmicitate quasi vorbită. *Crescendo*-ul realizat prin augmentarea valorilor de note (pătrimi și doimi în loc de optimi) transformă murmurul inițial în strigăt, de o densitate atomică, susținut fiind și de "ciorchinele" de clopote – acum trase în dungă, după ce, la început, prezența lor abia putea fi decelată din sonoritatea compactă a suflătorilor. În timp ce vocile umane îl imploră cu disperare pe Mântuitor, ca și când ar vrea să obțină instantaneu *și* confirmarea faptului că "Tu, Hristoase, Dumnezeul nostru, ești învierea, viața și odihna adormitului robului Tău", orchestra exprimă *imuabilitatea spiritului* prin trasee contrapunctice sau *unisonuri recurente* aș spune – fiecare compartiment al corzilor intonând semitonuri identice cantitativ, dar cu sensuri contrare.

Ex. nr. 1. *Partea I*, măs. 71-77, Partitura manuscrisă, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

În partea a II-a, *Doamne miluiește* (ce "corespunde oarecum catolicului *Kyrie eleison* și *Christe eleison*"), locul unisonului și al structurilor contrapunctice e luat de țesătura eterofonică, inițiată tot de flaute și tot pe semitonuri descendente, ca în prima parte; numai că sunetele nu mai sunt *re bemol-do*, ci *si bemol-la* – aceleași pe care-și rostește rugăciunea corul mixt - amplificate de înaintarea imperturbabilă a suflătorilor, în registrul acut, cu sonorități ce amintesc de trâmbițele cerești. Este punctul în care se produce un *dublu transfer*, cu totul surprinzător, între sacru-profan, între viață și moarte, între eternitate și efemer, pe de o parte și între rugile celor vii și gemetele (vaietele) celor dispăruți, pe de altă parte – primele resuscitându-le parcă pe ultimele, sub "oblăduirea" celestă, proiectată asupra pământenilor prin intermediul sunetelor imateriale emise de grupul percusiv alcătuit din glockenspiel, vibrafon, marimbafon, în contrast cu timbrul metalic al suflătorilor.

Ex. nr. 2. *Partea a II-a*, măs. 29-36, Idem sursă, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

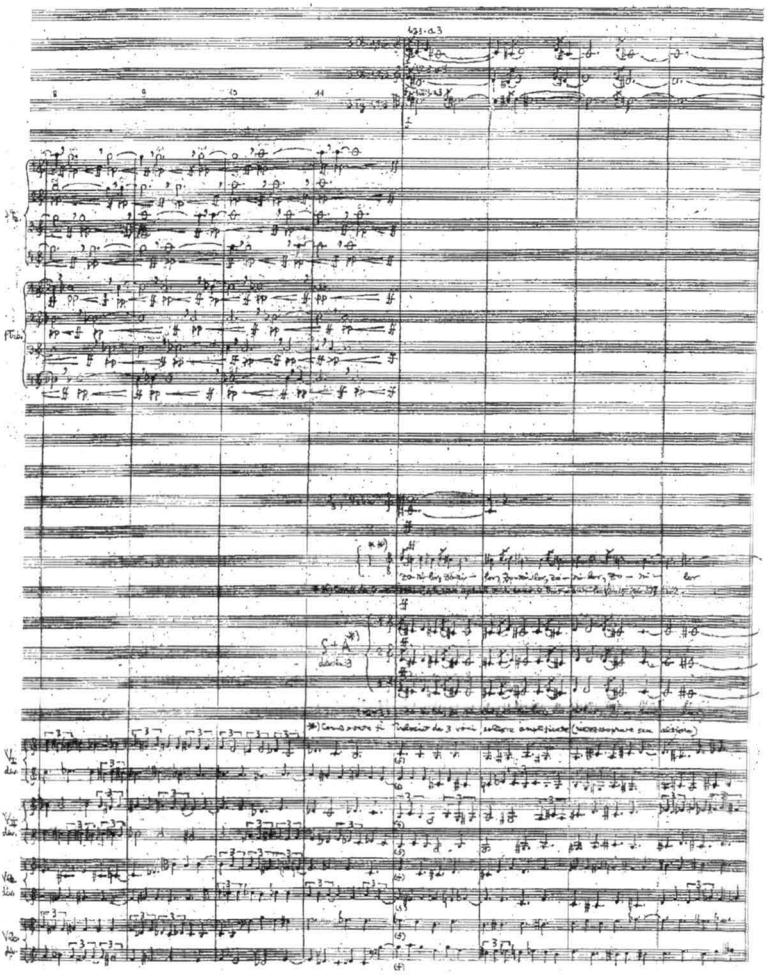
Compozitorul are mereu în vedere confluența diferitelor sintaxe și principii *antinomice*, care conduc, invariabil, spre coincidența contrariilor (*coincidentia oppositorum*) – simbol al Trinității, dar și al lumii "ca scară", așa cum o vedea Bonaventura.[1] O asemenea sugestie ne-o oferă, la propriu, partitura maestrului Niculescu, deopotrivă ca expresie sonoră și ca imagine grafică: formulele ritmice se înlănțuie după legități canonice dând contur unei scări spiralate, a cărei ultimă treaptă coboară (*si bemol-la*), înainte ca entitatea umană să fi putut stabili contactul direct și total cu Divinitatea! Momentul are consistență, în ciuda scriiturii spațiate și e obținută prin jocul subtil de semitonuri, cu valori ce oscilează între optimi, note întregi, doimi și note întregi, dilatându-se ori rarefiindu-se, în special atunci când e pronunțat – mai bine-zis, *conjurat* – numele lui Iisus Christos. Fenomenul ar putea fi definit prin ceea ce Vladimir Jankélécitch numește, în cartea sa, *La mort*[2], "devenirea celui viu", care este "el însuși o ființă goală și lacunară: densitatea plenitudinii e interpretată ca vacuitate sau ca falsă plenitudine...".[3]

Ex. nr. 3. *Partea a II-a*, măs. 45-53, p. 19. Idem sursă.

[1] Detalii în: Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, trad. de Cezar Baltag, Buc., Ed. Științifică, p. 189 și urm.

[2] Volum apărut la Flammarion, France, 1977. A se vedea cap. *La mort durant la vie*, subcapitolul *Euphémie et inversion apophatique*, pp. 59-67.

[3] *Ibidem*, p. 65.

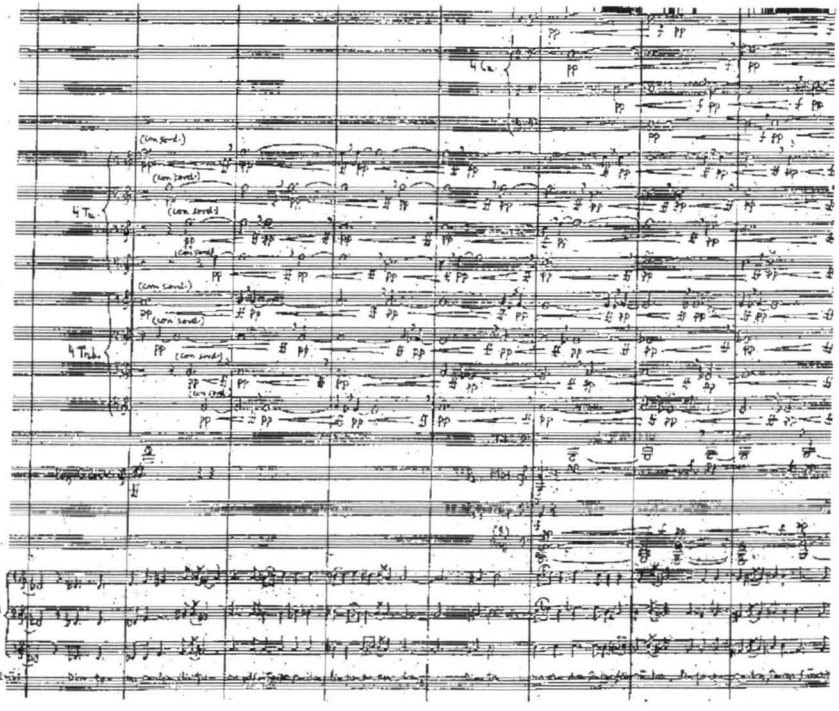
https://biblioteca-digitala.ro

Odată cu introducerea *Cântecului zorilor* (p. a III-a), tonusul muzicii se modifică brusc, între pânzele modale, fluide şi fine ca o pulbere aurie, ale viorilor în registrul supra-acut şi unisonul masiv, de un dramatism aproape insuportabil al corului existând delimitări precise, ce fac şi mai evident principiul contrariilor coincidente. În mod straniu, din coexistenţa luminii cu întunericul ia naştere o stare de *armonie* în care limbajul Instanţelor cereşti pare a se contopi cu lamentoul fiinţei umane.

Ex. nr. 4. *Partea a III-a*, măs. 8-15, p. 21. Idem sursă.

https://biblioteca-digitala.ro

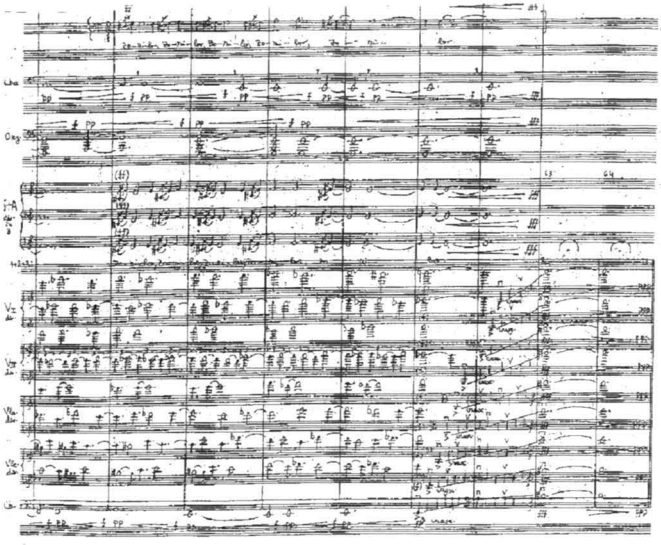
Disperarea cu care sunt rostite cuvintele "Zorilor, voi surorilor, voi să nu grăbiți să ne năvăliți, până și-o găsi dalbul de pribeag un car cărător, că e călător din țara cu dor în cea fără dor...", se confundă cu suferința și compasiunea venite din lumea supra-sensibilă pentru chinul și neputința omului de a înțelege că "moartea nu este contrariul vieții", ci, mai degrabă, "replica simetrică a vieții"[1] (subl.n.D.P.).

Cu o intuiție exemplară, Ștefan Niculescu obține o astfel de simetrie rezervând vocilor, corzilor și suflătorilor, spații bine delimitate, unite însă prin sunetele solitare, pasagere, cristaline, ale aceleiași triade percusive ca în Doamne miluiește - glockenspiel, vibrafon, marimbafon - dar și prin haloul creat de acordurile în pp ale orgii. În contrast cu discreția acestora, sunetul ascuțit, ca o lamă de fierăstrău al corzilor - semn al conștientizării limitei și totodată invitație la purificarea de sine?! -, încheie secvența într-o notă de maximă spiritualizare.



Ex. Nr. 5 a. *Partea a III-a*, măs. 37-46, p. 24-25.

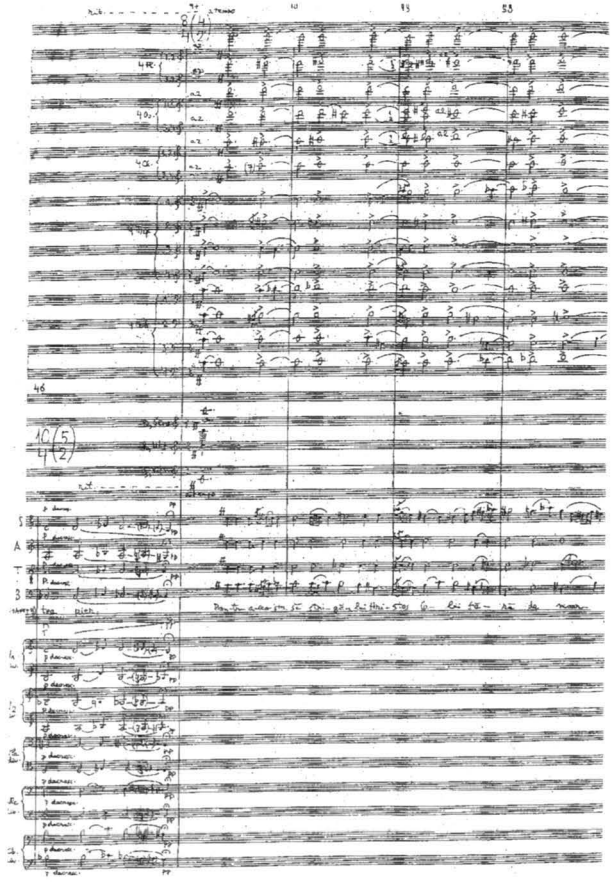
[1] Detaii în: Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*., p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 5 b. *Partea a III-a,* măs. 56-62, p. 27. Idem sursă.

De la atmosfera de compasiune din secțiunea anterioară, muzica trece la sonoritatea apocaliptică a alămurilor, ce deschide partea a IV-a, Stihirile glasurilor – al cărei text e extras tot din Rânduiala înmormântării mirenilor: "Câtă desfătare lumească rămâne neîmpreunată cu grija? Care mărturie stă pe pământ neschimbată? Toate sunt mai neputincioase decât umbra. O clipă numai și pe toate acestea moartea le primește."

Observând atent partitura, ni se relevă una dintre "tacticile" componistice ale maestrului Niculescu și anume: deși clădite pe principii sintactice și morfologice diferite, fiecare secțiune preia elemente motivice, ritmice, agogice, din precedentele. Se creează astfel cupluri complementare, ce mențin în fond unitatea construcției. Așadar, scriitura orchestrală din *Stihirile glasurilor* revine la rarefierea eterofonică, discret contrapunctată, din partea a II-a, *Doamne miluiește,* dar și la ritmul alert, marcat de triolete combinate cu cvintolete, din prima parte; doar valorile de note sunt augmentate, de la optimi la pătrimi și de la șaisprezecimi la doimi. Această eterogeneitate ritmică permite însă vocilor de bărbați să declame silabele și cuvintele atrăgând atenția asupra zădărniciei și deșertăciunii a "toate cele omenești. Căci venind moartea, toate acestea pier." Iar pe cuvântul pier, sunetele coboară - ca vaierul muritorilor, triști și melancolici, pe scara lumii - spre moartea presimțită, nu ca pe o eliberare, ci ca pe o suspendare neliniștitoare a vieții cotidiene, materiale. Și, tot ca în prima parte, dar și ca în alte opus-uri ale compozitorului Ștefan Niculescu, reapare triada percusivă la care ne-am referit înainte. În genere cu o prezență discretă, ca o licărire, mărturisind despre permanența spiritului divin ce sălășluiește în fiecare pământean, în *Stihiri* ea își transformă strălucirea delicat-transcendentă, lăsându-se absorbită, ascunsă de

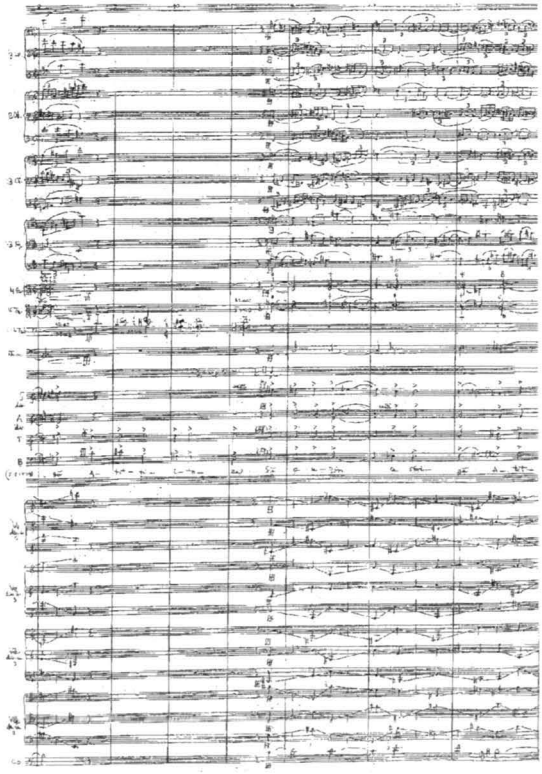
https://biblioteca-digitala.ro

masa suflătorilor de lemn şi a alămurilor; cu alte cuvinte, *acceptă* macularea, vocalarea, tocmai pentru ca avertismentele sale să fie mai elocvente şi mai eficace. Sau, cum ar spune Aristotel, pentru ca Adevărul să fie transmis *în limitele* "verosimilului şi ale necesarului"[1] , doar astfel putând fi acceptat ca atare.

Ex. nr. 6. *Partea a IV-a,* măs. 46-50, p. 40. Idem sursă.

Strigătul Atotţiitorului (p. a V-a) – ce "corespunde oarecum catolicului Dies irae' – continuă incandescenţa atmosferei din Stihiri, fiind totodată partea cea mai divers stratificată ca limbaj şi în care golul şi plinul, discontinuitatea şi compensările de nivel interferează ori se juxtapun dând expresie fracturilor din interiorul textului, selectat din Fericiri, Glasul 6: "Să auzim ce strigă Atotţiitorul: vai de cei ce caută să vadă ziua cea înfricoşătoare a Domnului....".

[1] Aristotel, *Poetica*, ed. a III-a, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Buc., Ed. Iri, IX, 1451 b, p. 76.

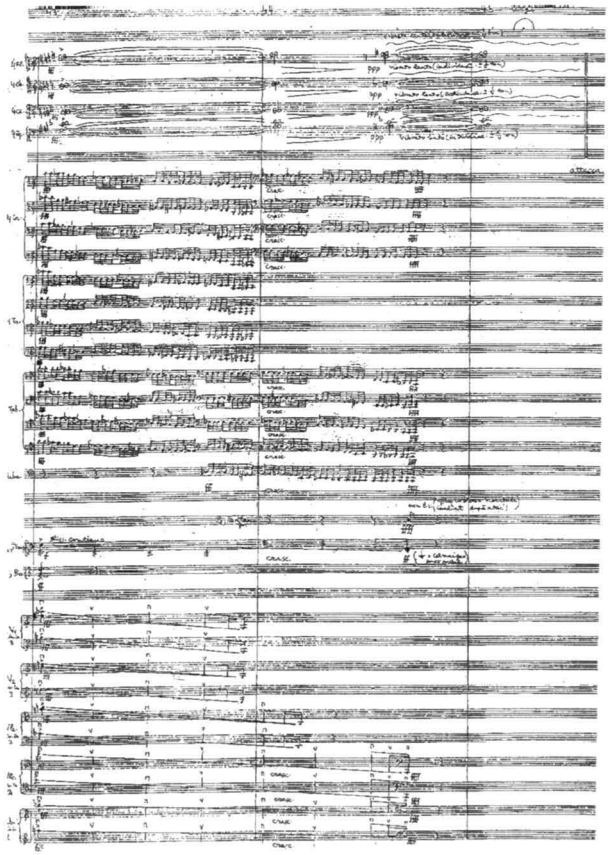
https://biblioteca-digitala.ro

Ritmurile vehemente ale orchestrei, unde corzile cântă în salturi intervalice abrupte, de decimă, se întretaie cu ritmul sacadat, aproape vorbit, al vocilor, la început cu fraze așezate, narative, în valori de pătrimi și doimi, apoi accelerându-se în formule de optimi repetitive, în *fff,* ca niște sentințe implacabile. Ștefan Niculescu reiterează în această parte geometria arhitectonică din *Cântecul zorilor,* dar și pe cea din *Stihirile glasurilor* și, în egală măsură, structurile pluristratificate ale unor partituri anterioare *Recviem*-ului, precum *Simfonia a II-a, "Opus dacicum", Invocatio, Incantații, Undecimum* etc.

Ex. nr. 7. *Partea a V-a,* măs. 8-14, p. 44. Idem sursă.

Și, ca pentru a ilustra sonor ideea lumii *ca scară,* "pe care noi urcăm spre Dumnezeu" și în care "găsim urmele lui Dumnezeu: unele materiale, altele spirituale, unele temporale, altele eterne, unele în afară de noi, altele în noi"[1], Ștefan Niculescu încheie secțiunea a V-a cu o dublă deschidere spre *Evanghelie* (p. a VI-a): la extrema superioară suflătorii *"urcă* în afara noastră", spre ierarhiile cerești, contopindu-se cu ele în ppp, iar la extrema inferioară, corzile *coboară* "în

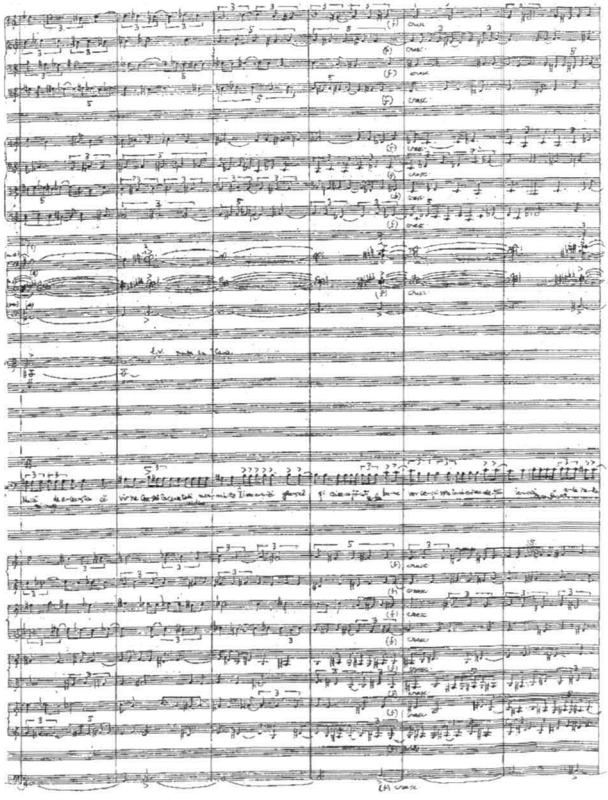
[1] Cf. Sf. Bonaventura, *Apud* Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 190.

https://biblioteca-digitala.ro

noi" în materie, într-un crescendo descendent, în *fff* - aspect inedit al principiului *coincidența contrariilor* atât de acaparant și fertil pentru gândirea muzicală a autorului.

Ex. nr. 8. *Partea a VI-a,* măs. 43-45, p. 51. Idem sursă.

În felul acesta, citirea Evangheliei după Ioan (V, 24-30) – "unul dintre fundamentele creștinismului ortodox și catolic" – cum o consideră -, pe care o ascultase de nenumărate ori în copilărie, la slujbele ținute adesea de însuși bunicul său, care era preot – este abordată atât din perspectivă sacră, cât și din cea profană, fenomenul constituindu-se în apogeu al întregii lucrări. Un crescendo solemn, încredințat orchestrei și orgii (ca în *Cântecul zorilor),* amintind pasager de scările cromatice ascensionale din simfoniile bruckneriene și chiar din *Te Deum,* pregătește apariția basului solist. Verdictul Celui care l-a trimis pe Ioan Botezătorul, și anume că "vine ceasul când morții vor auzi glasul Fiului lui Dumnezeu și cei care cor auzi vor învia" e rostit cu glas rezonant, declamat, în

https://biblioteca-digitala.ro

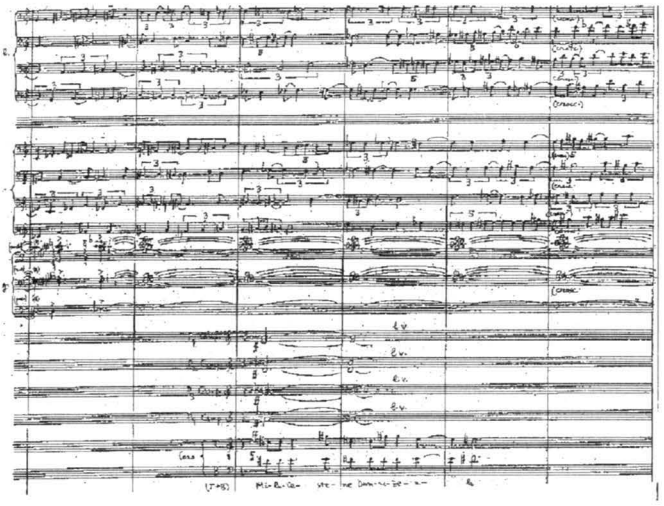
formule secvențate de triolete formate din optimi și "îmbrățișate" de trioletele suflătorilor și de trioletele alternând cu cvintoletele corzilor. Bulversarea echilibrului, produsă de apariția forței demiurgice impenetrabile și "înfricoșătoare" sfârșește cu un fel de "cadență cu ruptură a ceea ce fusese înainte", prin apariția a două rugăciuni: *Sancta Maria ora pro nobis* (Sfântă Marie, roagă-te pentru noi) și *Doamne Iisuse Christoase, Fiul lui Dumnezeu, miluiește-mă pe mine păcătosul.*

Ex. Nr. 9 a. *Partea a VI-a,* măs. 48-53, p. 59. Idem sursă.

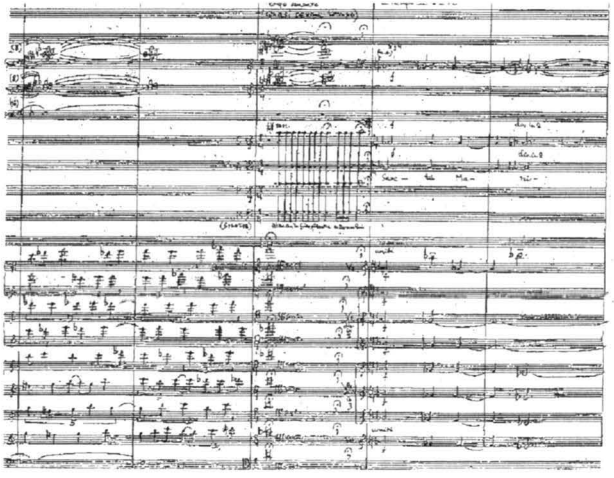
Maestrul Niculescu îmi mărturisea că, atât textul, cât și muzica rugăciunii catolice *Sancta Maria ora pro nobis*, le-a auzit pentru prima oară într-o lucrare a lui Monteverdi, scrisă pe această melodie și că, de atunci le-a încorporat în Simfoniile a III-a, a IV-a și a V-a, "ca pe un *leit-motiv* provenit din lumea medievală, gregoriană, când occidentul și orientul erau împreună." Totodată, compozitorul afirmă că, pe lângă *Sancta Maria ora pro nobis* a mai apelat și la "anumite sugestii melodice auzite la Mânăstirea Antim, într-o slujbă a Postului Mare al Paștelui", oficiată de către duhovnicul său, Părintele Sofian, în canonul Sf. Andrei Criteanu. Impresionat de frumusețea canonului a extras și de acolo o "scurtă intonație", pe care a folosit-o în *Recviem,* dar și în alte lucrări ale sale....

Prin asocierea a două trasee melodice diferite, pe texte diferite (în latină și română), ca și a mai multor tipuri de scrieturi suprapuse – monodie, omofonie, polifonie, eterofonie -, maestrul Niculescu revine asupra unei tehnici medievale, bazată pe libertatea și varietatea mijloacelor de expresie și cunoscută sub denumirea de Ars Nova și, iarăși, aplicată majorității creațiilor domniei sale.

Preponderent transparent, fondul orchestrei, verticalizat de armoniile orgii, se învolburează doar atunci când cuvintele devin amenințătoare, unindu-se cu sunetele de clopote trase în dungă, ca în partea I, cu alămurile și intransigența

https://biblioteca-digitala.ro

celui care "are viață veșnică și la judecată nu va veni." La capătul celălalt, se află înțelegerea și compasiunea Sfintei Fecioare sugerate de flageoletele corzilor, ca o boare de vânt aducătoare de speranță.

Ex. nr. 9 b. *Partea a VI-a,* măs. 54-59, p. 60. Idem sursă.

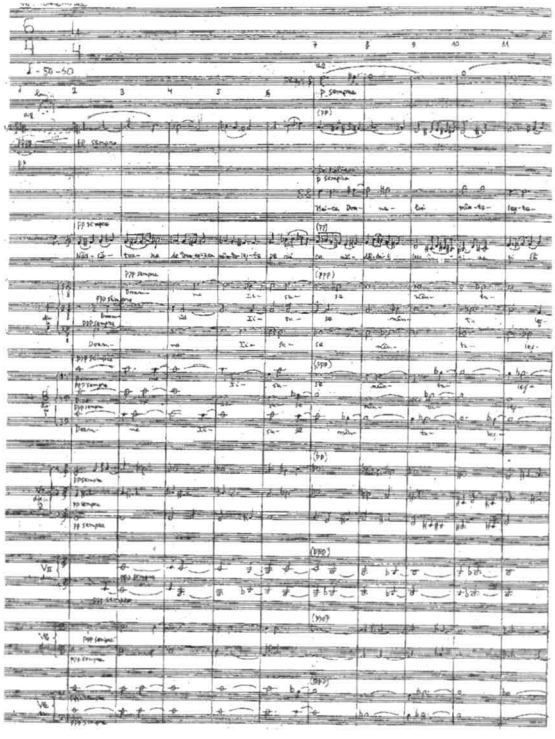


Ex. nr. 9 c. *Partea a VI-a,* măs. 60 - 64, p. 61. Idem sursă.

Sentimentul de *smerenie* instalat în sufletele păcătoșilor după ascultarea glasului apocaliptic se prelungește în *Pomenire* (p. a VII-a) – pe texte alese din *Rugăciunile de ieratre* cuprinse în *Rânduiala înmormântării mirenilor.* Este, poate, partea cea mai destinsă din întregul recviem. *Unisonul* și, de asemenea, o anume

https://biblioteca-digitala.ro

unitate temporală, întruchipată de predominanța valorilor de doimi și de note întregi se re-instalează în *Pomenire* pentru a sublinia nevoia de *centralitate*, ca "permanență a gândirii" sau, cum ar spune Eliade, ca simbol al accederii la "realitatea absolută."

Transfigurate de ruga supremă, acum către "Născătoarea de Dumnezeu", pentru mântuirea celor "ce nădăjduiesc în tine", vocile feminine de alto, flancate de soprane și de tenori și baritoni divizați în câte trei grupe fiecare, înscriu aerian ghirlande sonore ce par să orneze, ca în picturile renascentiste, chipul Fecioarei, dar și volute încrucișate ca nervurile navei unei biserici sau catedrale gotice.

Ex. nr. 10. *Partea a VII-a*, măs. 1-11, p. 64. Idem sursă.

Compunând *Pomenirea - Un recviem românesc*, Ștefan Niculescu pare să fi descoperit reminiscențe ale propriei experiențe ancestrale pe care le-a transcris cu mână sigură și spirit de inițiat, ca pe niște pergamente deteriorate de trecerea timpului, pentru a le "salva" de la iminenta degradare și pentru a le putea transmite viitorimii. Noul său *opus* iese din sfera etichetărilor, a stilurilor și a modelor, tocmai întrucât le-a asimilat organic, distilându-le într-o construcție atemporală, edificată pe principiile imuabile ale sacralității.

https://biblioteca-digitala.ro

Daniela COJOCARU

Concertul pentru cvartet de coarde de Paul Constantinescu între tradiție și modernitate

Dacă la începutul secolului XXI se poate trasa cu claritate distincția între *modernitate* și *contemporaneitate*, acest fenomen apare firesc din perspectivele istorice oferite de secolul trecut, astfel încât "atunci când 'modern' a încetat a mai fi sinonim cu 'contemporan', el a putut îndeplini funcțiile semantice de bază ale termenului 'modernism', neîmpiedicat de eventualele asocieri peiorative sau vulgare, de care acest din urmă termen se eliberase abia foarte recent"[1].

Contextul general al începutului secolului XX, de extindere și îmbogățire a elementelor de limbaj muzical, ce se definesc uneori independent de tradiția cultă a artei sunetelor, și-a pus amprenta și în cultura muzicală autohtonă, accentuând profilul original al artei muzicale românești.

Pornind de la elemente specifice stratului arhaic al folclorului, caracterizate mai ales prin structura tetracordală, prin îmbogățirea acestora cu pieni, sau cu elemente de natură cromatică, s-a ajuns la sisteme modale simetrice existente în folclorul muzical (de tipul T St T St T St T; St T St T St T St sau St T T St T T) sau la organizări asimetrice în care tetracordurile prezintă structuri diferite. Întreaga paletă deosebit de complexă a sistemelor modale, din care s-au conturat noi modalități de expresie polifonico-armonice, la care se adaugă și organizări ritmice inedite, unele preluate tot din practica folclorică, aprofundarea științifică a acestora, au îmbogățit cu noi modalități tehnice elementele de scriitură, influențând viziunea creatoare a compozitorilor din prima jumătate a secolului XX.

Înscriindu-se printre compozitorii marcanți ai școlii românești de compoziție, Paul Constantinescu a intuit necesitatea utilizării acestui bogat „izvor de inspirație sugerat de cântecul popular citat și găsirii unor procedee noi de armonizare, prelucrare sau distilare încorporată în sfera modalului prin diferite maniere tehnice, ducând la păstrarea acelui climat specific național, al simțirii noastre, al spațiului miortic <indefinit ondulat>"[2].

---

[1] Apud, Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante - și interbelică a secolului XX (1900– 1940)*, București, Editura Fundației culturale române, 2002, pag. 11.

[2] Vulcu, Sorin, *Conceptul de monodie în viziune diacronică. Premise istorico-teoretice* (I), Revista Muzica nr. 3, 1996, pag. 56.

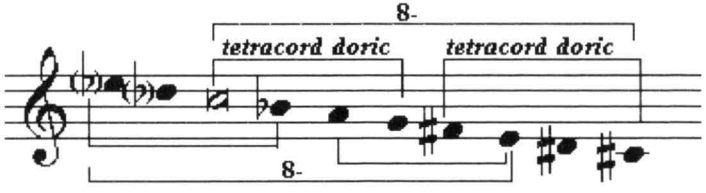
https://biblioteca-digitala.ro

Concertul pentru cvartet de coarde scris în anul 1947 a fost ulterior transcris pentru orchestră de coarde, dar acest gen era în sfera preocupărilor compozitorului încă din 1935, când afirma într-un interviu: "Poate că în curând să pot lucra și un cuartet de coarde, care însă cere foarte multă perspicacitate"[1].

Esența stilistică a lucrării este dezvăluită chiar de Paul Constantinescu: "*Concertul* pentru orchestră de coarde este complet eliberat de cântecul popular autentic, fără să fie însă străin de spiritul lui. Temele sunt create personal în structura și elementele cântecului popular, rămânând doar vagi aluzii la formele și cadențele melodice, utilizând totodată procedee armonice, polifonice și de construcție mai evoluate și mai îndrăznețe"[2].

În anul compunerii lucrării – 1947, aceasta întruchipează "tipologia folclorică a genului", aflându-ne astfel în fața "unui document istoric, autentic în frumusețea lui, mereu actual și în mod sigur peren grație dinamicii și virtuozității unei muzici exemplare"[3].

Faptul că lucrarea a fost concepută chiar de la început pentru varianta orchestrală este deductibil din construcția în cele trei părți, caracterul concertant, în care țesătura instrumentală de ansamblu este mai asemănătoare celei orchestrale decât cea specifică genului cameral; dar și trăsături distincte ale acestuia din urmă sunt reperabile în frazele concise și dense, ca și scriitura polifonică "cvasi-armonică".

În prima parte – *Allegro*, în formă de sonată, se distinge pentru început o structură sonoră modală complexă:

Aceasta rezultă din asocierea a două tetracorduri dorice disjuncte, ce se înscriu în cadrul unei octave micșorate, fapt care va determina tratări armonice specifice. Structura este simetrică, corespunzătoare șirului ton-semiton (2,1,2,1), ceea ce poate avea o dublă semnificație: „în afară de faptul că trimit la un *topos* muzical anume (folclorul orășenesc ca spațiu al interferențelor rural urbane, de tentă balcanică și orientalizantă), formațiunile modale în cauză constituie și una din punțile de acces ale compoziției românești la limbajele moderne, în ceea ce acestea presupun ca modalități de depășire a rigorilor cadrului tonal"[4].

---

[1] Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu,* București, Editura Muzicală, 1967, pag. 338.

[2] Apud, Idem ibidem, pag. 341.

[3] Berger, Wilhelm, Georg, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, București, Editura Muzicală, 1979, pag.160.

[4] Firca, Clemansa Liliana, *Op. cit.*, pag. 143.

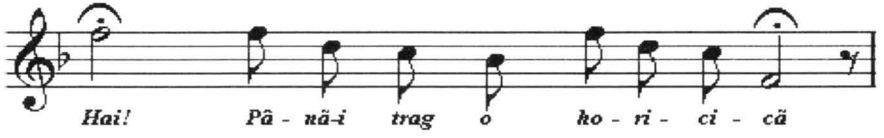
https://biblioteca-digitala.ro

Tema I a formei de sonată, creată în spiritul popular al genului de *cântec propriu-zis* prezintă toate trăsăturile graiului maramureşan: *ritmul giusto-silabic* (cu durată iniţială lungă, uneori punctată, şi formulele predominante coriiambice şi antispastice), diversitatea *structurilor modale* care se deplasează frecvent de pe un centru pe altul, ca şi *forma* arhitectonică alcătuită din patru – cinci rânduri melodice ce se constituie în tipuri binare sau ternare (în acest caz a b c c).

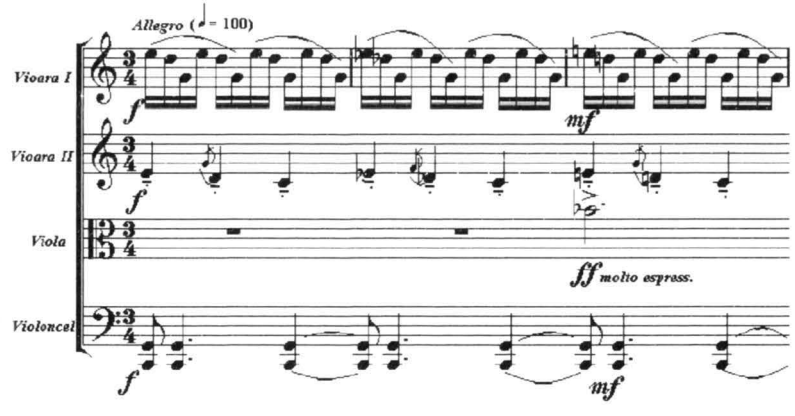
Tema este expusă la violă (4 măsuri) şi continuată la violoncel (3 măsuri) urmată de vioara I care preia imitativ, la un ton mai sus, cea de-a treia articulaţie a temei; *profilul descendent* al discursului melodic reflectă trimiterea directă spre stratul vechi al graiului muzical maramureşan.

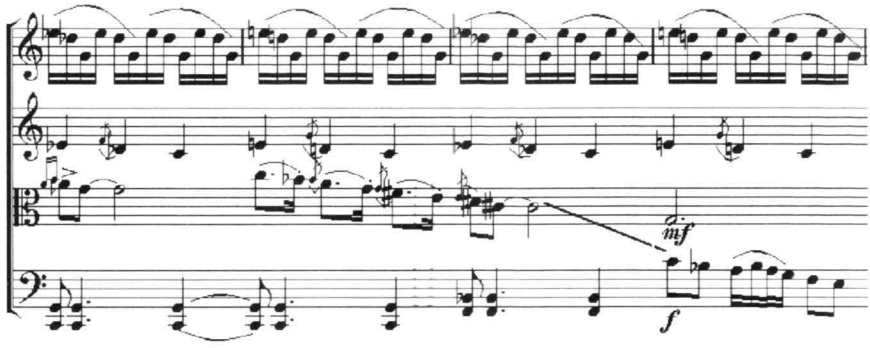
Întreaga configuraţie a temei evidenţiază sistemul modal ce însumează microcelule tetracordice, ale căror succesiuni, ca şi deplasarea pe diferite trepte determină o continuă varietate melodică.

Este evidentă asemănarea acestei teme cu următorul exemplu care aparţine celui mai vechi strat al acestei categorii din graiul maramureşan:



Extras din: Oprea Gheorghe, *Folclor muzical românesc*, Bucureşti, Editura Muzcală, 2002, pag. 528



https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, în strânsă legătură cu melosul folcloric sunt și formulele de acompaniament :

- *isonul* de cvinte, cu ritm *ostinat*, individualizat, specific acompaniamentului zongorei din Maramureș secondată uneori de gordună, realizat de violoncel:

- formula ritmico-melodică *ostinată* de la vioara întâi, care repetă celula inițială cu aspect "rotativ"[1],

al cărei accent nu corespunde de fiecare dată cu cel metric, determinând de asemenea o pulsație specifică, deoarece în folclorul românesc ritmul de dans rezultă din *pulsații* – "perceptibile urechii ca purtătoare de accent";

- formula *ostinată* de la vioara a doua, singura care păstrează pulsația de pătrimi egale corespunzătoare măsurii de trei timpi.

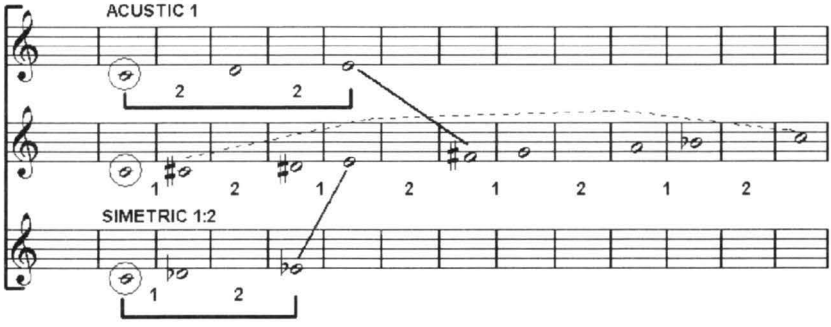
Se creează astfel o *poliritmie* specifică muzicii populare maramureșene, susținută și de scriitura polifonică concretizată prin *contrapunctarea ostinată*.

Din perspectiva multivocalității, prin fenomenul de verticalizare a orizontalului, se disting „cele două nuclee variabile ce vor sta la baza configurației

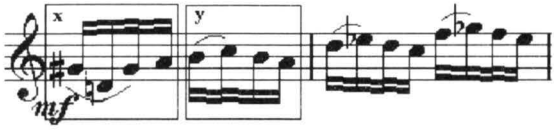
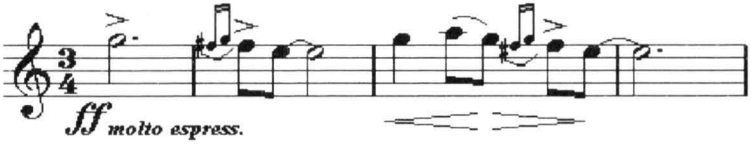
[1] Firca, Gheorghe, *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în: Studii de muzicologie, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1970, pag. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

bimodal-convergente a întregii zone, în care discernem acțiunea alternativă a structurii lidico-mixolidice/acustic 1 (cu integrarea tricordului do-re-mi) și a structurii simetrice 1:2 (cu integrarea tricordului do-re bemol-mi bemol)"[1]:



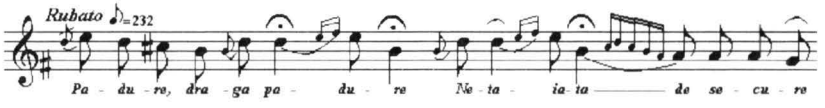
De asemenea, este evidentă alternanța sistematică a structurilor armonice de tip major-minor plasate pe timpii principali.

Un nou motiv - în măsura 36 - prezintă turnuri melodice (celulele *x* și *y*) cu încărcătură arhetipală, prin intermediul cărora se realizează trecerea spre punte:

Tema principală și formulele ostinate ce o însoțesc stau la baza materialului sonor pe care se construieste întregul discurs muzical, cu excepția unei configurații melodice distincte, tema tranziției către următoarea secțiune (măs. 43 - 51), ce are trăsăturile clare ale unui cântec propriu-zis. Elementele comune cu tema întâi sunt evidente, fiind chiar precedată de o ultimă intervenție a aceasteia, într-o formă ușor variată (măs. 40 - 42, vioara întâi):

[1] Duțică, Gheorghe, *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004, pag. 219.

https://biblioteca-digitala.ro

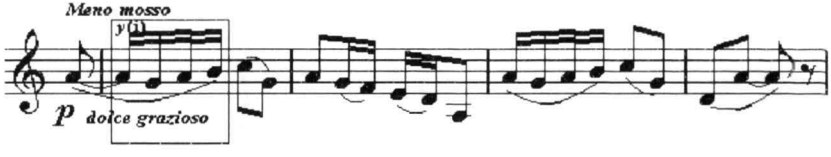
Prin această idee tematică este reliefat din nou tetracordul doric descendent (vioara întâi, măsurile 43-51), care generează o nouă configurație modală:

Primele patru măsuri, (corespunzătoare frazei ***a*** a acestei teme) vor fi reluate, pe rând, de fiecare instrument în parte sub forma unor imitații, cu diferiți poli: la violoncel - *sol* (măs. 59-62); la violă – *mi bemol* (măs. 63-66); la vioara întâi - *mi becar* (măs. 75-78); la violoncel – *do* (măs. 78-82). Planul modal al acestei desfășurări surprinde și accentuează subtil modalismul arhaic care "transmite spiritului savant maleabilitatea monodiei și prevalența legităților ei"; această oscilație a intervalului de secundă, ca fenomen specific modalismului "se va repercuta prolific asupra unor stadii evaluate ale gândirii muzicale"[1].

Tema are vădite elemente comune cu următorul exemplu de cântec propriu-zis din zona Clujului:

Pădure, dragă pădure

Cutea-Cluj

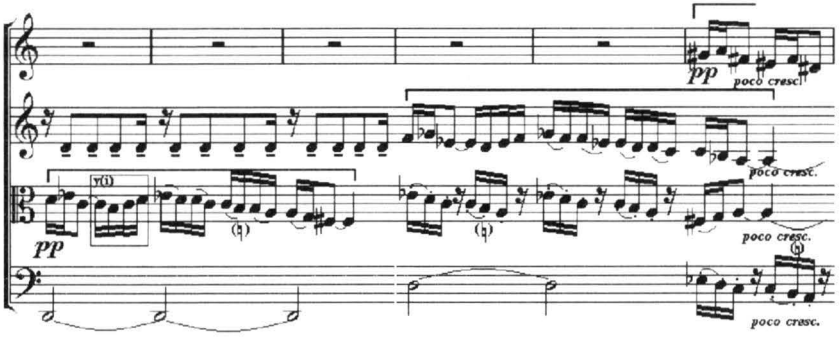
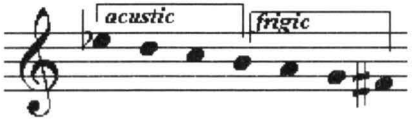
Extras din: Oprea Gheorghe, *Folclor muzical românesc*, București, Editura Muzicală, 2002, pag. 548

Tema a doua, contrastantă – *Meno mosso – dolce grazioso* – are un profil diatonic pe structura modului eolic, fiind prezentată la unison (măsurile 99-102); se remarcă celula y (din măs. 36) în formă inversată, cu certe virtuți arhetipale specifice muzicii de dans:

Această temă este ulterior "deplasată" cu un ton mai sus; dacă în cântecul propriu-zis maramureșan "structurile sonore se deplasează frecvent de

[1] Idem, ibidem, pag. 167.

https://biblioteca-digitala.ro

pe un centru pe altul"[1], această trăsătură distinctă a creației populare a fost surprinsă și adaptată la creația cultă de Paul Constantinescu, ceea ce reprezintă încă un indiciu al cunoașterii în profunzime a legităților folclorului muzical, cât și a legăturii organice pe care acesta a realizat-o în propria sa creație între limbajul de factură populară și cel cult.

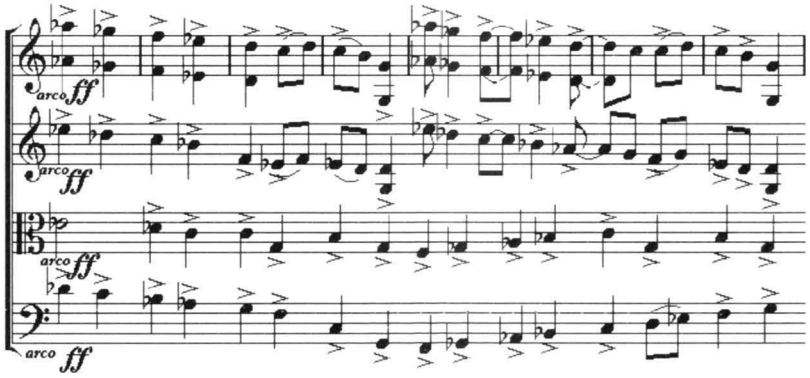
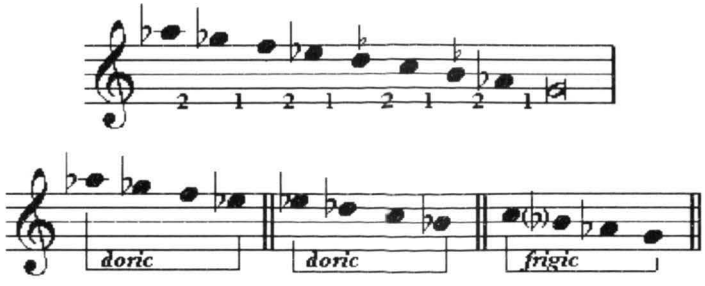
Începând cu măsura 117 apare o nouă idee formată din două motive cu valoare arhetipală, în componența căreia distingem celula y (inversată) și profilul descendent al celor două tetracorduri conjuncte – *acustic* și *frigic*, a căror structură (și configurația melodică cu care au fost investite) este larg reprezentată în *bocete*:

Acest motiv este supus aceleiași deplasări pe diferiți poli: *re* – violă; *fa* – vioara a doua; *sol diez* – vioara întâi și se revine la *re* – vioara întâi.

În *Dezvoltarea* formei de sonată (măs. 139 - 181), conținutul elementelor tematice este prezent în diferite ipostaze, prin prelucrări de ordin melodic, ritmic, evidențiindu-se mai ales tehnica polifonică printr-o serie de imitații stricte sau libere, iar în *Reexpoziție*, păstrând tiparele clasice, se revine la tema principală în aceeași "contrapunctare ostinată". Spre deosebire de tranziția amplă din *Expoziție*, care aduce și o temă proprie, în această secțiune aceasta este mult diminuată (măs. 221 - 227).

Cea de a doua temă este prezentată pe alți centri modali – *do* (măs. 228), *fa* (măs. 236), unisonul din expoziție devenind un acompaniament în ritm contratimpat, pe structuri de cvinte paralele în formule ostinate. Ca element de expresie inedit apare *pizzicato*-ul – la vioara a doua și violă – care, susținând ritmic și armonic tema de la vioara întâi amintește de acompaniamentul melodiilor de dans al tarafurilor țărănești.

[1] Oprea Gheorghe, *Folclorul muzical românesc*, București, Editura Muzicală, 2002, pag. 527.

https://biblioteca-digitala.ro

Tema a doua este urmată de o nouă intervenție melodică de certă expresivitate folclorică, într-o tratare armonică de această dată, în care paralelismul de cvinte și cvarte subliniază particularitățile modale ale structurii sonore, iar tehnica de *travaliu al variantelor* ce urmează legea unității în varietate din lumea cântecului popular este reliefată prin schimbarea accentelor ce determină o nouă pulsație ritmică, în timp ce profilul melodic rămâne neschimbat:

Unitatea stilistică realizată de Paul Constantinescu este remarcabilă și prin folosirea aceleiași configurații modale simetrice, care, de această dată, rezultă din două tetracorduri conjuncte de tip doric ce se intersectează cu unul frigic:

Partea a doua – *Intermezzo* – reprezintă o transpunere în creația cultă a întregii tipologii specifice baladei populare:

- caracterul de lied (A B A) de expresie epică dramatică;
- prezența structurilor sonore mixte – diatonice, acustice, cromatice, într-o succesiune improvizatorică;

https://biblioteca-digitala.ro

- arhitectura care păstrează, conform dramaturgiei complexe populare, secțiuni distincte, în care unitatea stilistică reprezintă factorul primordial, fiind reprezentate prin cele patru secțiuni[1]:

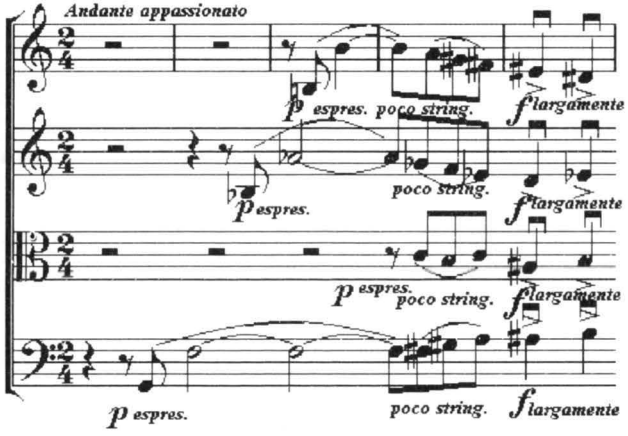
a) preludiul instrumental (care era în trecut diferit de melodica propriu-zisă numindu-se taksâm – termen turcesc);

b) introducerea recitată cau cântată – "închinarea"; povestea începe, de cele mai multe ori, în registrul acut, părțile cântate fiind alternate cu fragmente vorbite, "băsmite", care sunt întrerupte din când în când de:

c) interludiile instrumentale care apar, de mai multe ori, la sfârșitul unor episoade (creând strofele "elastice");

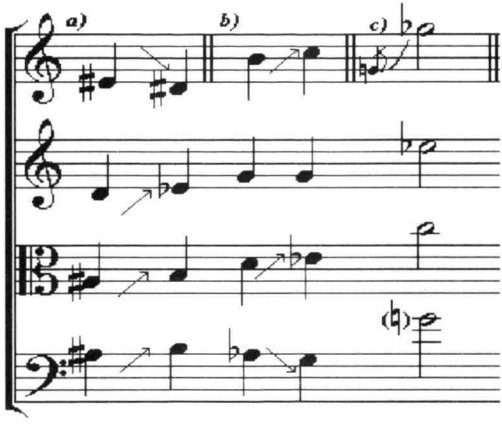
d) finalul muzical, executat instrumental, care are un caracter contrastant, constând dintr-o melodie de joc din repertoriul local.

Aceste elemente caracteristice baladei populare românești sunt regăsite în această parte a doua a *Concertului*, reprezentând expresia încorporării spiritului improvizatoric folcloric în creația cultă, prin crearea unor teme de invenție proprie.

Secțiunea *Andante appassionato* este cea corespunzătoare segmentului *a* al baladei populare – *taksâm*-ul în care elementele melodice sunt diferite de materialul propiu-zis al lucării. Structurile sonore evidențiază pentru început tot succesiunea *T-st* prin interferența tetracordurilor dorice, dar sunt îmbogățite și cu alte configurații tot de tip tetracordic (cromatic - măs. 14-15); sensul melodic descendent reflectă apartenența la tipul arhaic:

Fiecare instrument este purtătorul melodic al unui mod diferit, ale căror sunete tind firesc către poli diferiți, determinând o suprapunere polimodală care creează armonii cu structuri originale, ce decurg din verticalizarea principiilor

[1] Idem, bidem, pag. 467.

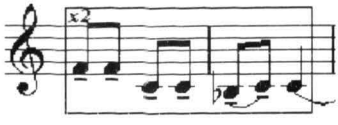
https://biblioteca-digitala.ro

melodicii (*a* – măs. 5; *b* – măs. 10; *c* – măs. 12 - acordul de octavă micşorată cu două cvinte[1]):

Următoarea secţiune – *Pesante* – corespunde A-ului formei de lied, şi poate fi încadrată conform segmentelor *b* şi *c* ale *baladei* populare.

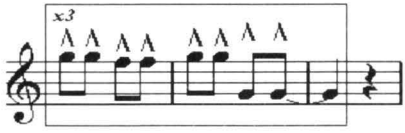
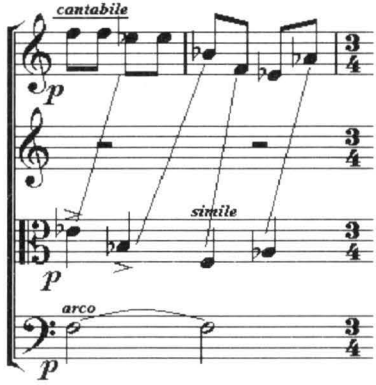
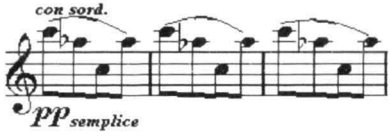
Debutând cu un recitativ în *parlando-rubato*, cu caracter melismatic şi profil melodic descendent (ceea ce respectă întru totul caracteristicile generale ale *baladei* populare), această secţiune cuprinde articulaţii, corspondente ale rândurilor melodice care "constituie unităţi arhitectonice distincte care par a fragmenta strofa datorită individualizării motivice, coerenţa frazelor rezultând atât din din suflul epic al conţinutului cât şi din valoarea interpretării"[2].

O primă articulaţie este de fapt recitativul propriu-zis, caracterizat prin cele trei motive – *x1*, *x2*, şi *x3*:

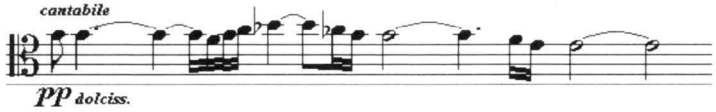
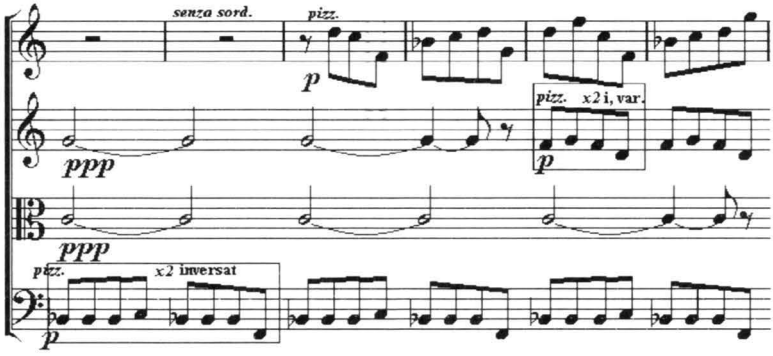
- *x1* - cu structura unui tetracord *acustic* şi configuraţie melismatică:

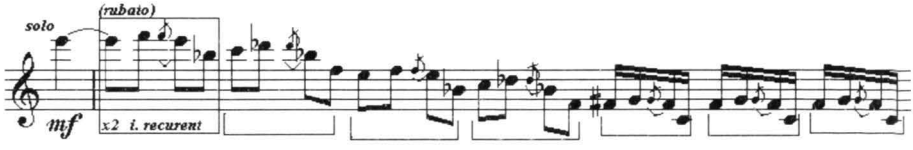
- *x2* - care evidenţiază saltul de cvartă, cu calităţi arhetipale:

[1] Terenyi, Eduard, *Unele aspecte ale întrebuinţării octavei micşorate*, Lucrări de muzicologie, Conservatorul de muzică "G. Dima", Cluj, 1966, pag. 127.
[2] Oprea Gheorghe, *Op. cit.*, pag. 467.

https://biblioteca-digitala.ro

- *x3* – motiv caracteristic melodiilor de joc popular, prin profilul ornamental al broderiei inferioare și saltul descendent de octavă:

În următoarele articulații aceste motive apar într-o continuă variație melodică, augmentate, transpuse pe diferite trepte, a căror suprapunere creează uneori și efecte *heterofonice* (ceea ce se întâlnește deseori în *balada* autentică, în care același interpret poate fi și instrumentist, însoțindu-și vocea cu vioara) – măs. 39:

Secțiunea *Nostalgico*, corespunzătoare B-ului formei de lied, se desfășoară pe fondul unor formule ostinate și pedale, ceea ce creează efectul acompaniamentului tradițional al baladei, alcătuit din vioară și cobză sau țambal (măs. 70),

în timp ce "firul melodic" este încredințat violoncelului în registrul acut, cu indicația *dolciss. cantabile*, având un caracter improvizatoric; structurile modale sunt constituite tot pe principiul tetracordic, ale căror trepte mobile se ordonează conform atractivității, având rol de sensibile (măs. 74), ceea ce se încadrează în sfera "cromatismului diatonic" de tipul "cromatismului distanțial de pantă"[1]; chiar dacă profilul melodic nu este identic cu cel al motivului *x1*, înrudirea este evidentă prin caracterul melismatic și prezența tetracordului acustic:

[1] Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, Cluj-Napoca, Ed. MediaMusica, 2001, pag. 370.

https://biblioteca-digitala.ro

O a doua formulă ostinată este reprezentată la violoncel prin motivul *x2 inversat*, în *pizz.*, care susține construcția unei noi articulații bazată pe evoluția motivică într-o contrapunctare ostinată (măs. 92):

Dacă *balada* autentică se caracterizează prin "abundența inflexiunilor și structurilor cromatice", care nu sunt constante, "alternând cu pasaje diatonice, acustice", iar "pe porțiuni restrânse structurile sonore sunt formate dintr-un număr redus de sunete, reprezentând și sisteme oligocordice"[1], aceste trăsături se regăsesc în partitura lui Paul Constantinescu, a căror împletire determină o anumită ambiguitate modală prin elemente de expresie inedite, ce reflectă evoluția gândirii sale muzicale.

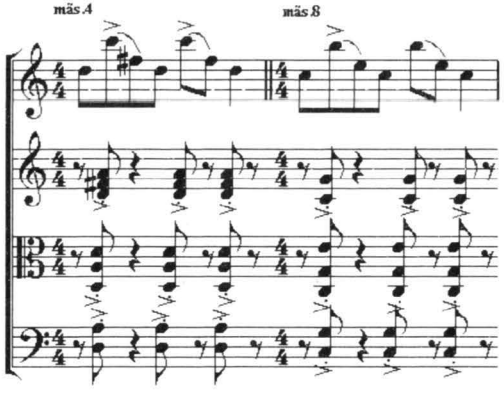
Respectând arhitectura "clasică" a *baladei* populare, recitativul viorii întâi – solo – în *rubato*, încheie această secțiune; în desfășurarea melodică melismatică se remarcă motivul *x2* inversat și recurent, repetat pe diferite trepte sau amplificat prin ornamente și formule care se structurează pe succesiuni de cvarte; efectul de *glissando* ascendant și descendent pe intervalul de secundă mică (*re-mi bemol*) amplifică oarecum caracterul depresiv al recitativului, subliniind pitorescul tipic muzicii lăutărești improvizate liber:

[1] Oprea Gheorghe, *Op. cit.*, pag. 468-469.

https://biblioteca-digitala.ro

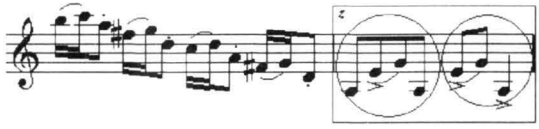
Cea de-a treia secțiune - A-ul formei de lied – constă în revenirea materialului motivic, cu câteva componente variaționale.

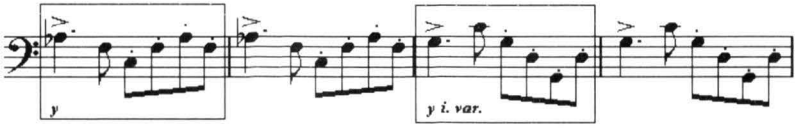
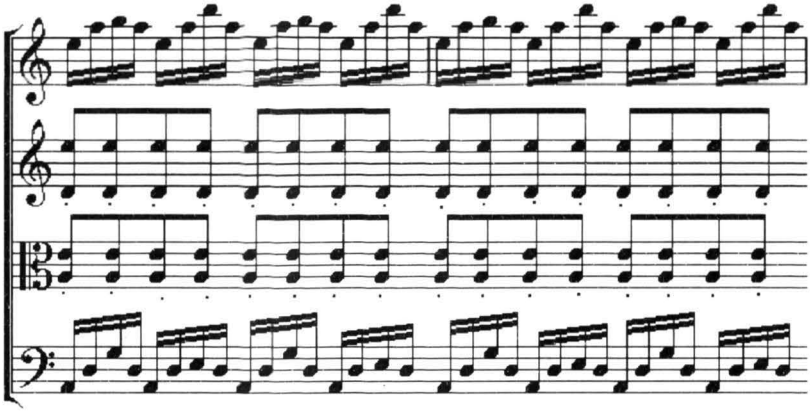
Partea a treia – *Rondo – Presto* – într-o unitate de stil remarcabilă, degajă atmosfera de sărbătoare câmpenească, în care starea de spirit este bucuria și dansul popular ocupă locul central.

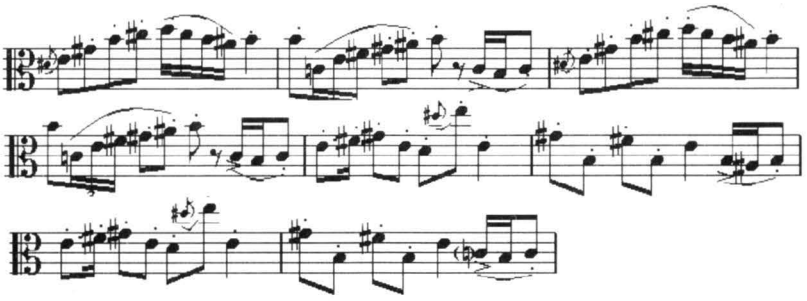
Fraza antecedentă a refrenului – A – subliniind acest caracter, are un profil ascendent (în comparație cu materialul tematic al părților anterioare), și reliefează structura modală de tip ionic/mixolidic pe sol cu trepte mobile; ritmul este specific dansurilor din Oaș, a cărui asimetrie este subliniată și prin jocul accentelor (motivul *z*), încadrat în măsuri alternative:

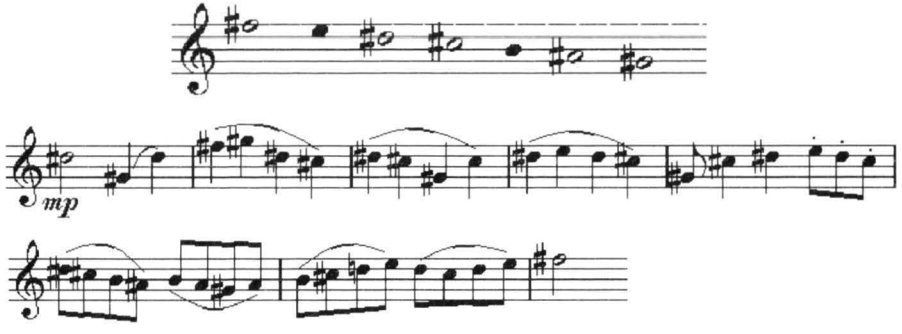
Reluarea acestei fraze se prezintă tot pe sunetul *sol*, dar configurația modală este cea corespunzătoare tipului eolic, compozitorul apelând și de acestă dată la alternanța modală de tip „major-minor", frecvent întâlnită în folclorul românesc. Pe lângă acest aspect, mai poate fi semnalat și cel ce vizează parametrul „armoniei de deplasare" - procedeu tot de sugestie folclorică ce constă în „alternarea a două acorduri directe la interval de secundă mare"[1], în acest caz deplasarea realizându-se numai la semicadență (măs. 4 și măs. 8):

[1] Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pag. 452.

https://biblioteca-digitala.ro

Fraza consecventă a refrenului prezintă aceeași dualitate (structură de tip "major – minor"), remarcându-se și reluarea motivului *z*, a cărui primă celulă este recurentă iar cea de-a doua variată:

Sistermul armonic "de deplasare" reprezintă o modalitate de travaliu componistic ce va fi des utilizată în acest *rondo*, subliniind unitatea de expresie și economia de mijloace caracteristică limbajului lui Paul Constantinescu.

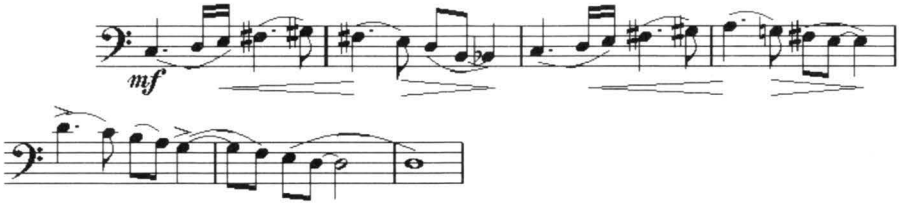
Puntea spre cupletul B folosește ca material tematic motivul *y* (violoncel – măs. 24) repetat identic (*repetiția* este deseori întâlnită în folclor) și continuat prin varianta inversată și variată a aceluiași motiv, prezentat de această dată la numai un semiton mai jos, ceea ce sugerează efectul *scordaturii* practicat de lăutarii tarafurilor țărănești:

Figurația melodică ce însoțește acest desen tematic al punții realizează progresiv o densitate a sonorității prin adăugarea treptată a fiecărui instrument, pentru ca în măsurile 34 – 35 întregul ansamblu să creeze impresia unui adevărat taraf executând *țiitura de brâu drept*:

https://biblioteca-digitala.ro

Cupletul B este construit pe baza unei teme de joc popular cu arhitectonică de tip binar (a a b b), acompaniată prin formule corespondente "țiiturilor", în care sub aspect armonic este prezentă "bătaia de secundă" specifică armoniei lăutărești țărănești:

În aceeași „deplasare" cu o secundă mică ascendentă de tipul „scordaturii" este continuată tema cupletului B, ceea ce este în deplină concordanță cu tipologia arhitecturală a muzicii de joc popular. În măsurile 48-51 întregul complex armonic este deplasat cu un semiton mai sus realizând *scordatura armonică*, de mare expresivitate muzicală: „Fenomenul modal într-un context cu scordatură modală [...] reduce acțiunea armonică la *schimbarea bruscă* a punctului de referință la semiton în direcția ascendentă sau descendentă prin care efectul scordaturii (o alunecare a planului sonor) devine și mai sesizabilă de către auditor"[1].

Începând cu măsura 83, cupletul C se desfășoară într-o scriitură polifonică, prin care se realizează un canon la octavă (măs. 83-95), susținut armonic printr-un dublu ison de cvinte perfecte. Fraza amplă, preluată de cele trei instrumente pe rând, sugerează un cântec liric (*de leagăn*); structura modală care stă la baza acestei teme este o pentatonie anhemitonică de tip I, în starea a doua, pe *sol diez*:

[1] Terenyi, Ede, *Armonia muzicii moderne*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001, pag. 67.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua articulație prezentă în cupletul C este tot o temă lirică, prezentată într-o imitație la cvartă descendentă (violoncel - măs. 102; violă - măs. 113), cu o structură modală complexă: scara hexatonică urmată de modul doric pe *re*:



Revenirea primei articulații determină o structură tripartită a cupletului C; canonul este realizat tot la octavă, de această dată cu vocile în perechi: vioara a doua – violoncel pe sunetul *re* (măs. 120 - 121), vioara a doua – vioara întâi pe sunetul *mi bemol* (măs. 127, 128); *isonul* dublu al violoncelului devine o formulă ostinată cu un ritm individualizat, în care intervalul de cvintă perfectă rămâne în desfășurarea orizontală:

Puntea care realizează trecerea spre refren prezintă o succesiune de tetracorduri simetrice și asimetrice încadrabile în scări complexe, cu profil cromatic, pe o pedală la violoncel, ale cărei apogiaturi păstrează ethosul folcloric.

Faptul că revenirea cupletului B nu respectă aceeași finală (*do* – măs. 139) și dimensiunile mai reduse pot fi interpretate ca elemente determinante pentru forma de *rondo sonată* influențată de gândirea modală, al cărui plan tonal devine în noua concepție unul modal, prin interferența formelor clasice cu cele de proveniență folclorică.

În întreaga lucrare Paul Constantinescu operează cu "virtuozitate asupra unui folclor real, supus unor analize sistematice, autorul coordonând în consecință structura tematică a părților distincte, corelate printr-un mănunchi de motive și aspecte comune"[1]. Principiul economiei tematice ca și modalitățile de travaliu componistic înscriu acest cvartet ca o lucrare "prolog la succesiunea de cvartete remarcabile ce a fost realizată de compozitorii noștri în anii din urmă"[2], prin reconsiderarea unor soluții inedite sugerate de limbajele arhaice, ca modalități de acces la esența limbajelor moderne.

[1] Berger, Wilhelm, Georg, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, *Op. cit.*, pag.161.
[2] Berger, Wilhelm, Georg, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, București, Editura Muzicală, 1965, pag. 365.

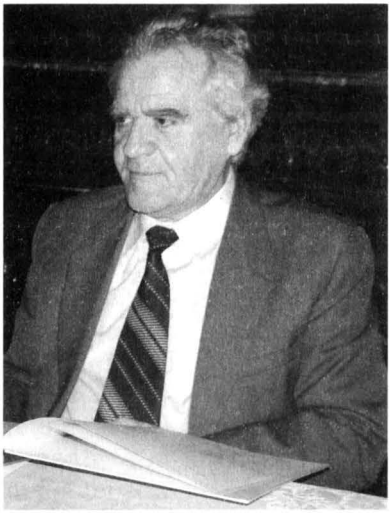
https://biblioteca-digitala.ro

Ştefan ANGI

Ludicul pianistic oferit copiilor în creaţia lui Dan Voiculescu

Antecedentele

Reafirmarea astăzi a valenţelor estetice creative şi interpretative ale volumelor de miniaturi pianistice *Carte fără sfârşit*[1] de maestrul Dan Voiculescu are motivaţii multiple. Reamintim în primul rând preocuparea analitică manifestată de către S. Toduţă faţă de capodoperele literaturii muzicale compuse pentru tineret spre exemplu în spaţiul acordat investigării muzicologice a pieselor din *Kalvierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725* în cadrul celebrului său tratat *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach.* Iar în al doilea rând remarcăm faptul că dintre discipolii de prim rang ai şcolii toduţene Dan Voiculescu este cel care a consacrat poate cele mai multe compoziţii adresate copiilor îmbogăţind cu noi paradigme repertoriul autohton şi universal al celei mai tinere categorii de muzicieni şi spectatori deopotrivă. În al treilea rând mai amintim funcţia complementar-interdisciplinară a *Cărţii fără sfârşit* manifestată de-a lungul anilor în ansamblul creaţiilor pe plan poetic, românesc, teatral şi de arte plastice.



În adâncul mesajului fiinţează valoarea

Maestrul Voiculescu şi-a axat compunerea miniaturilor sale adresate celei mai tinere generaţii de public cu intenţia să ofere experienţe estetico-muzicale dintre cele mai bogate copiilor. În înfăptuirea scopului evidenţiat rolul principal l-a jucat sensibilizarea valorică a mesajului. Realizând de la piesă la piesă compunerea lanţului „infinit" al microcosmosului muzical autorul zămisleşte ca într-un joc caleidoscopic mesajul relativ independent al fiecărei componente tocmai în baza valorilor fundamentale ale câmpului estetic-muzical. Apar în învelişul ludic al mesajelor oferite bogăţia valorică a ipostazelor frumosului, sublimului, tragicului şi comicului, inclusiv zonele latente ale grotescului şi absurdului manifestate toate în acea *formă justă* importantă pentru care Hegel sublinia astfel: „Această formă justă nu este însă deloc indiferentă faţă de conţinut; dimpotrivă, ea este conţinutul

[1] Dan Voiculescu, *Carte fără sfârşit*, I, II, Conservatorul „G.Dima", 1987, 1988; Dan Voiculescu, *Carte fără sfârşit*. Piano solo, volumul III, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

însuşi. O operă de artă căreia îi lipseşte forma sa justă nu este, tocmai de aceea, nici ea justă, adică nu este o adevărată operă de artă; şi este o slabă scuză pentru un artist ca atare când se spune că opera sa are, e drept, un conţinut bun (ba chiar excelent), dar că îi lipseşte forma justă. Adevărate opere de artă sunt numai acelea în care forma şi conţinutul se arată a fi în totul identice. Se poate spune despre *Iliada* că conţinutul ei este asediul Troiei sau, mai precis, mânia lui Ahile: cu aceasta avem totul, dar totodată prea puţin, căci ceea ce face ca Iliada să fie ceea ce este, e forma poetică în care e exprimat conţinutul. Tot astfel conţinutul lui *Romeo şi Julieta* este moartea a doi îndrăgostiţi ca urmare a duşmăniei dintre familiile lor; însă nu în aceasta constă tragedia nemuritoare a lui Shakespeare."[1] La fel, formele juste mijlocind în chipul unor intercategorii dintre valorile principale oferă unitatea de fără sfârşit a micilor piese încorporate în cele trei caiete. Dan Voiculescu întrebuinţează deosebit de nuanţat rolul generativ al acestor forme adaptându-le cu multă inspiraţie şi cu mult spirit de discernământ gustului, fanteziei şi lumii imaginare a copiilor. Păstrând în principal filonul ludic al sensibilizărilor estetice miniaturile transmit valorile amintite pe undele liricului-bucolic sau pastoral-melancolic al frumosului, pe acele ale tragicului apărând lăcrimate printre zâmbete care aşteaptă totuşi finalul înseninat al poveştii, sau cele ale sublimului incomensurabil devenind totuşi măsurabile potrivit fanteziei şi curajului micilor eroi, iar cele comice vor epuiza mai degrabă teritoriul plin de zâmbete al umoristicului. Nici urâtul catagoria-umbră a frumosului nu-şi va îmbrăca înfăţişarea muzicală a unui înspăimântător sonor insuportabil, ci doar manifestarea unor „disonanţe" complementare urmărind ca, în contrast cu ele, frumosul să pare mai frumos precum spunea Victor Hugo[2]. Cât despre categoriile latente, ipostazele grotescului *in nascendi* şi cele ale absurdului *in morendi* apar şi ele mai „domolite". Astfel mozaicat, câmpul valorilor muzicale oferă până la urmă teren deosebit de nuanţat manifestării plenare de îndeplinire dar şi de neîndeplinire a idealurilor, implicit a trăirii sentimentelor lor însoţitoare.

O subtilă estetică a emoţiilor

Trăsătura estetică fundamentală a acestor miniaturi rezidă în bogăţia şi profunzimea estetică a emoţiilor metaforizate cu deosebită ingeniozitate de către autor. Dan Voiculescu este un adevărat vrăjitor în fascinarea inimii şi sufletului copiilor. Domnia-sa simte şi ştie că gradul trăirii şi adâncimii sentimentelor nu depinde nici de obiectul concret al declanşărilor, nici de vârsta subiectului perceptor, şi unicul criteriu distinctiv se ascunde în puritatea, sinceritatea şi

[1] Hegel, *Enciclopedia ştiinţelor filosofice*, partea I. *Logica*, Ed.Academiei, Bucureşti, 1962, p. 248.
[2] Victor Hugo, *Prefaţă la Cromwell, 1827*, în: Victor Hugo, *Despre literatură*, ESPLA, Bucureşti, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

sensibilitatea participanților în dialog, pe de o parte compozitorul, iar pe de alta, consumatorul, un rol principal jucându-l interpretul, intermediar esențial în această relație. Tocmai de aceea acordă mare grijă modului de desfășurarea a acestei relații dialogante. Ne aducem aminte de gândurile scriitorului austriac Erich Kästner legate de înțelegerea sau neînțelegerea trăirilor sentimentale ale copiilor. Iată un fragment din Prefața volumului său *Clasa zburătoare*: după multe peripeții ale unei după amieze neîmplinite se decide Kästner pentru lectură de deconectare. "Până la urmă am luat în mână o carte scrisă pentru copii, trimisă mie de către autor și am început s-o citesc. Dar am pus-o repede jos. Că m-a enervat de-a dreptul! Vă și spun vouă, de ce. Acel domn a vrut să-l creadă copiii care-i citesc cartea că ei sunt mereu veseli de nici nu știu ce să facă în fericirea lor! Acest domn lipsit de sinceritate se prefăcea, că ar fi copilăria, chipurile, numai din turte dulci.

Cum poate să-și uite un om propria-i tinerețe atât de desăvârșit ca într-o bună zi să nu-și mai aducă aminte deloc cât de triști și nefericiți pot fi uneori copiii (Cu acest prilej, Vă rog din toată inima: să nu vă uitați niciodată copilăria! Îmi promiteți? Pe cuvânt de onoare?)

Bunăoară, este cu totul neimportant că omul plânge pentru o păpușă spartă sau, cu ceva mai târziu, pentru un prieten pierdut. În viață nu motivul tristeții are importanță ci numai profunzimea acestei tristeți. Lacrimile copiilor, pe Dumnezeu, nu sunt mai mici și uneori sunt chiar mai grele decât cele ale adulților. Să nu ne înțelegem greșit, domnilor! Fără sentimentalisme! Eu gândesc doar ca omul să fie cinstit chiar dacă îl doare. Cinstit până în măduvă![1]„.

Ludicul

Tocmai de aceea *ludicul*, categoria estetică centrală care definește caracterul miniaturilor are o semnificația mai bogată decât ne sugerează sensul lui obișnuit comic. Ludicul jucăuș transpare în creațiile acestor volume atingând și sensibilizând mai toate categoriile valorice ale câmpului estetic. Important este pentru compozitor să elibereze simțirea, sufletul copilului ca jocul să devină astfel într-adevăr purtătorul frumosului viu de tot felul. Precum arăta Schiller în *Scrisorile sale asupra educației estetice ale omului*:

„Rațiunea ne spune: frumosul nu trebuie să fie numai viață și numai formă, ci formă vie, frumusețe. Ca urmare, ea se pronunță: cu frumusețea, omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumusețea (...) omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, și numai atunci este om cu adevărat întreg, când se joacă[2].

Așadar, perechile de valori frumos-urât, sublim-josnic, tragic-comic și grotesc-absurd, sunt reprezentate nuanțat și cu proporții crescânde pe traiectoria a 105 de piese ale celor trei volume.

[1] Erich Kästner, *Das fliegende Klassenzimmer*, Atriu Verla Zürich, f.a. Fragment din *Prefața* romanului.
[2] Fr. Schiller, *Scrisori privind educația estetică a omului*; în Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, Editura Univers, București, 1981, p.300.

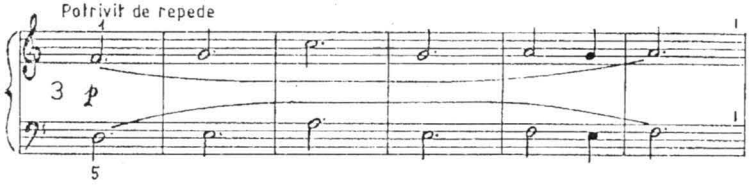
https://biblioteca-digitala.ro

Valori estetice. Frumosul

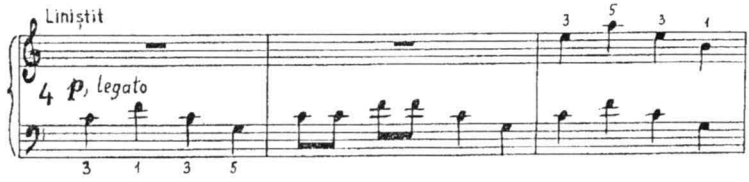
Față în față cu partitura acestor miniaturi, aidoma gândurilor și sentimentelor unui profesor de pian cuminte gata să pună pe cale creativitatea fanteziei elevului său, încercăm în continuare fotografierea instantanee a unor astfel de monologuri sau dialoguri maestru - discipol.

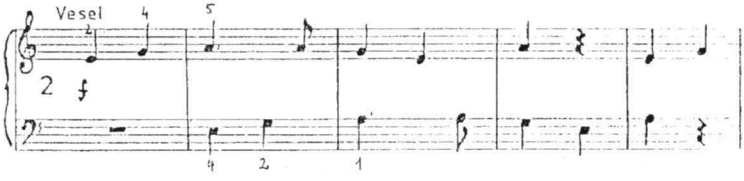
Iată, doar enumerativ și exemplificativ, din primul volum, redarea valorii frumosului purtător al unor liniști sufletești nuanțate în piesele:

8. *La paralele*



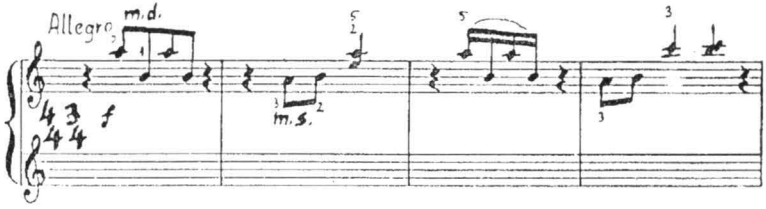
Conducerea ondulatorie a celor două voci reprezintă o mărturie muzicală asupra axiomei întâlnirii doar în infinit a paralelelor. *Respiro*-ul consonant de la sfârșitul frazelor insuflă însă mici intermitențe în această continuitate aducând-o mai aproape de imaginea unor perechi de șine șerpuitoare care *potrivit de repede* se întâlnesc liniștitor în îndepărtarea perspectivei ...

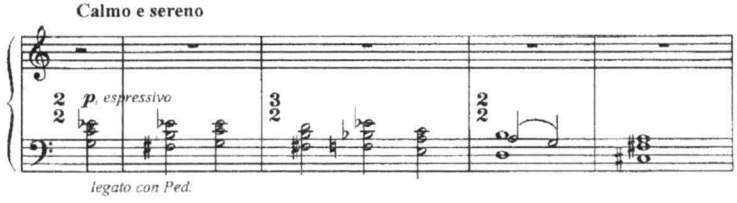
27 *Huța-huța*
(Cântec pentru legănat bebelușii)

Aidoma mișcării pendulante a leagănului sunt alintați și copii în brațele apărătoare ale mamei. Fetițele imită în joc ocrotirea grijulie a somnului prin legănarea bebelușului îndrăgit.

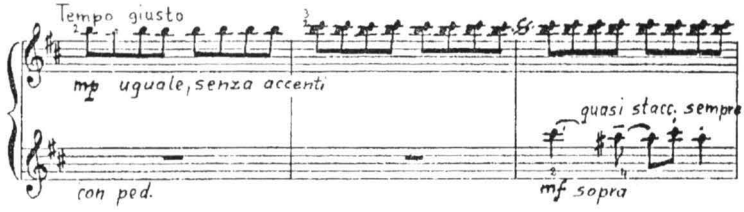
18. *Căprița*

https://biblioteca-digitala.ro

Partitura deosebit de imaginativă sugerează spațiul montan al peisajului cu căprița săltăreață urmată *vesel* de alta. Veselia rezultă din modul fidel de imitare al zburdălniciei primei. Bisemia cuvântului – căprița mai înseamnă o plante erbacee alburie, cu flori verzi (*Atriplex litoralis*) – permită și asociația păscutului. Vedem căprițele în asalt după loboda de pe malul pârăuașului clipocitor...

Volumul doi intensifică caracterologia valorică a pieselor. Evocăm frumosul onomatopeic al miniaturalului

50. *Păsări*

sau, mai abstract într-un fel, piesa

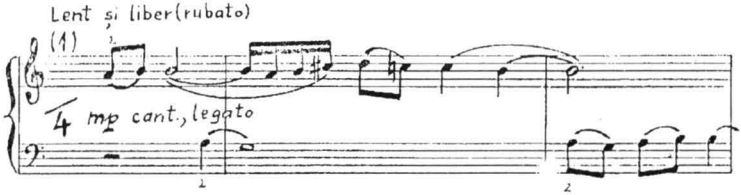
54. *Simetrie*

Lucrarea 60, *Sania* imită alunecarea tihnită a săniuței acompaniat de clopoțelele zăngănitoare ale cailor.



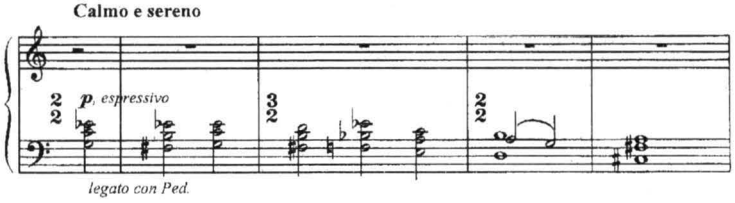
Să mai amintim lirismul frumosului din volumul II.

https://biblioteca-digitala.ro

64. Doină



Frumosul apare în volumul III, mai puțin frecvent, căci domină de astă dată „derivatele"! Totuși un exemplu de frumos deosebit de intim îl constituie piesa

84. *Cântec de seară transilvănean*

prin sinusoidalul conducerii liniei melodice pe un acompaniament ce metaforizează lăuta îndeplinindu-și rolul însoțitor al serenadei, și executând cu fidelitate indicația *Calmo e sereno, expressivo* ce oferă o melopee de rară frumusețe lirică înduioșătoare.

Sublimul

Sublimul nu reprezintă, precum am crede, doar lumea uriașilor și a ființelor înspăimântătoare pentru copii. Popularea microuniversului lor haptic[1] este mult mai nuanțată și mai bogată și în ce privește zona valorică a sublimului. Parafrazându-l pe Kant, apare și pentru copii sublimul ceea ce reprezintă pe *Cel mai mare* („este mare în mod absolut"). Retoric vorbind, apare și în imaginația copiilor ca „ceva în comparație cu care orice altceva pare mic". Chiar în sens litotizant (diminutiv), în puterea nelimitată a spiridușilor și piticilor. Copii sunt receptivi la sublim inclusiv în sensul unui nelimitat imperceptibil, dispunând și ei de acea facultate a sufletului care, după Kant, „depășește orice unitate de măsură a simțurilor"[2].

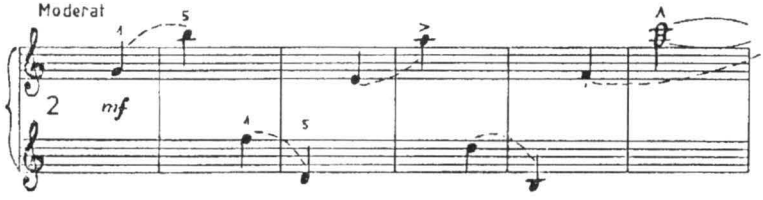
[1] *haptic* = ceea ce se referă la pipăit; în: Roland Doron – Françoise Parot, Dicționar de psihologie, Humanitas, București, 1991, p.365; termen introdus de Revesz, desemnând calitatea tactului activ sau palpației, indicând ceea ce ține de modalitate tactilo-kinbesteztică, în: Paul Popescu-Neveanu, Dicționar de psihologie, Albatros, București, 1978, p. 307-308.

[2] Kant, *Critica facultății de judecare*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 141, 143, 144.

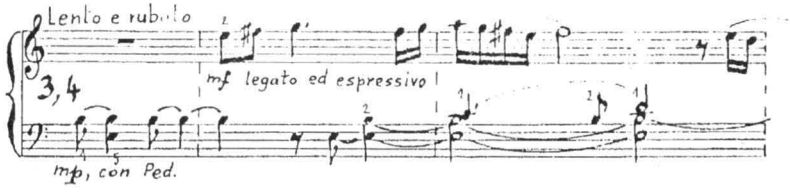
https://biblioteca-digitala.ro

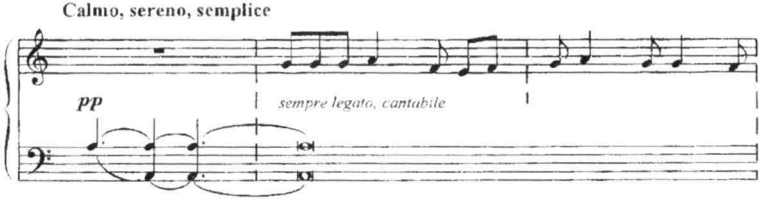
O ofertă muzicală pentru măsurarea incomensurabilului oferă piesa „înaripată" ducându-ne cu gândul la zborul în văzduh al *Păsării măiastre* de Brâncuși.

32. *În zbor*



Un exemplu de sublim din volumul II:

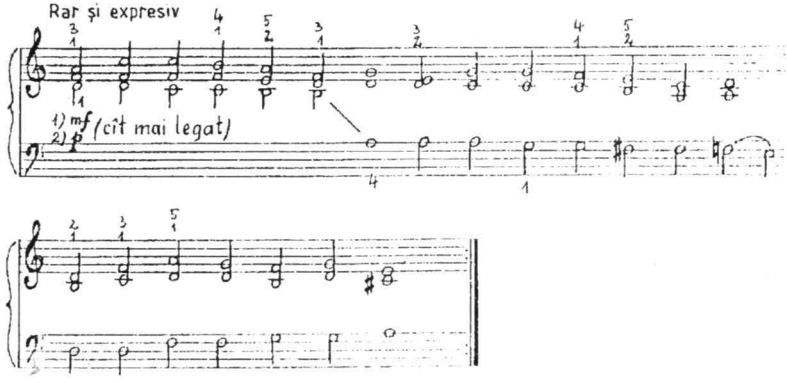
65. *Cântec lung*

Volumul III debutează propriu-zis, prin sensibilizarea evlavioasă a sublimului.

81. *Cântec bizantin*

Indicația: *calmo, sereno, semplice* denotă adecvat promovarea ideogramicului ce transpare pe tot cuprinsul structurării unei acumulări prin adaosul de voci si amplificarea sonoră potrivit mediului sublim al vocalității discursului melodic bizantin.

https://biblioteca-digitala.ro

Tragicul

Conflictul tragic apare în sufletul copiilor urmărind cu inima la gură lupta dintre bine și rău. Pierzania eroilor buni trage după sine inevitabila tristețe ascunse printre lacrimi ca în cazul durerii piticilor expus în piesa 17 intitulată: *Cântec în care se vorbește despre suferințele nemaipomenite ale piticilor, atunci când Albă ca - Zăpada nu i-a ascultat să nu stea de vorbă cu nici un străin, și au găsit-o fără suflare, căzută în fața geamului deschis.*



Succesiunea măsurată a acordurilor sugerează platic-sensibil pașii greoi ai piticilor ducând sicriul de sticlă al Albei ca zăpada...

De regulă, deznodământul tragic este subsumat într-un sfârșit înduiușător în care binele își recapătă valorile sale pierdute, inclusiv viața, ca și în cazul piticilor: apariția prințului și dragostea să o reînvie până la urmă din somnul infinit pe Albă ca zăpada.

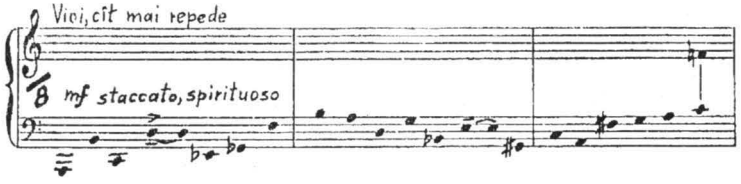
Prea bine știm că finalul tragic, precum ne atenționa și Kästener nu se transformă întotdeauna nici la copii într-un happy end și lacrimile rămân încă multă vreme pe fața micului erou. Astfel de întâmplări pot surveni chiar și în viața de toate zilele a copiilor.

„Iată un caz de *conflict tragic cotidian* care, cu cât mai mic este în aparență, cu atât mai cutremurător pare în viața eroului. Acest erou, de astă dată, este o fetiță mică. Ca persoană este infirmă. Tocmai de aceea este cocoloșită tot timpul de către toți elevii clasei. O iubește toată lumea. Cel mai mult o iubește prietena ei de bancă. Se întâmplă într-o bună dimineață ca această prietenă să-și uite acasă caietul cu tema. Eroina o liniștește pe prietenă că va rezolva problema, deoarece pe ea o iubește învățătoarea. Zis și făcut. Atunci când învățătoarea apare la catedră, fetița se duce până la dânsa, și cu inocența unui copil de clasa I îi șoptește învățătoarei la ureche de aude și toată clasa că „fiți atentă, prietena mea de bancă a uitat acasă caietul, dar vă garantez eu că tema este făcută și că nu-i

https://biblioteca-digitala.ro

aici nici o înșelătorie. Așa că mâine veți vedea și tema ei". Învățătoarea decide în mod solomonian și spune: „Copii, mergem mai departe, astăzi n-am să controlez temele la nimeni". Consecințele au fost tragice. Toată clasa comenta în mod unanim fapta «trădătoarei», spunându-i: „Vezi, ai trădat-o pe prietena ta, învățătoarea a aflat că ea nu are tema făcută aici și numai despre ea știe acest lucru, deoarece a hotărât să nu controleze temele la nimeni". Fetița a fost eliminată din colectiv și considerată *persona non grata.* A trecut mai mult decât un an până ce problemele au fost remediate, copiii înțelegând bunele intenții ale fetiței și faptul că n-a trădat pe nimeni. Bunăoară, cine știe, ce-ar fi făcut învățătoarea dacă ea nu spunea acest lucru la catedră? Tot atât de bine putea să spună: „Copii, înainte să mergem mai departe, vă rog să deschideți caietele cu tema". Și atunci fetița cu caietul lipsă ar fi fost pedepsită"[1].

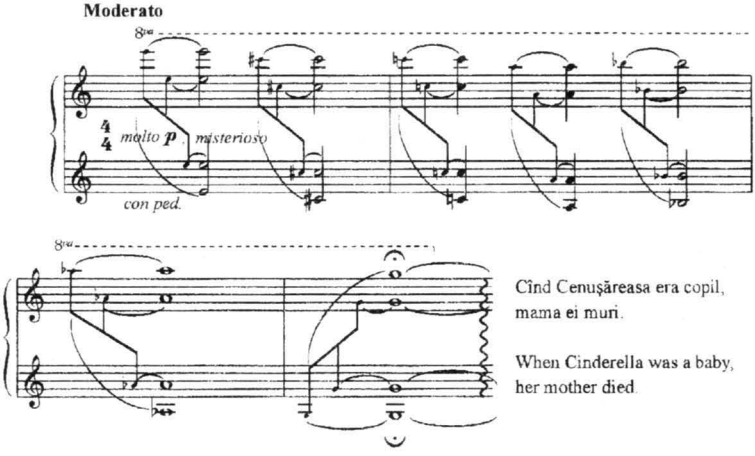
Exemplu pentru tragic din volumul II:

77. *Tensiune*

cu indicația pentru expunerea față în față a conflictelor „Împărțiți singuri notele pentru două mâini, stabiliți apoi și digitația potrivită".

Tragicul culminează în volumul III, prin lucrarea 95, *Cenușăreasa. Povestire-n două limbi – și cu muzica, în trei.* În paralela transmiterii verbale și muzicale a poveștii asistăm la o complementaritate programatică dintre rostire și cântare. Ea se desfășoară când concomitent, când succesiv pe traiectoria expresiei intonaționale pianistice pe de o parte și pe acea declamatorie a limbilor română și/sau engleză pe de altă parte. Este de remarcat rolul dominant al muzicii. Pianul precede aproape întotdeauna comentariul narațiunii verbale anticipând premonițial atmosfera episodului ce urmează să aibă loc imediat. Tonul trist-dureros al piesei evocatoare de momente tragice trece în revistă mai multe nuanțe valorice mai înfricoșătoare și mai înduioșătoare ale câmpului estetic muzical, ieșind până la urmă din zona conflictuală printr-un final fericit. „Cenușăreasa a fost bună cu surorile ei cele rele. Ea le dădea bani și încerca să le facă fericite". Oferind și un prilej jucăuș de învățare a limbilor, fiecare frază este urmată în românește și englezește de expunerea narativă pe episoade ale poveștii, începând astfel:

[1] Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, Vol. I., Tom 2, Editura Universității din Oradea, 2004, p. 359-360.

https://biblioteca-digitala.ro



Comicul

Predilecţia sufletească a maestrului Voiculescu manifestată faţă de ipostazele ludice ale trăirii experimentelor estetice se concretizează în numeroase piese ale celor trei volume destinate redării nuanţate a comicului.

Investigând lumea imaginară a copiilor cuvântul *creaţia*, cred că îi devine propriu, iar acel de artist, de asemenea, precum susţine Piaget[1] în urmărirea capacităţii lor de instaurare simbolistică a mediului sufletesc. Pe scurt, putem presupune pe bună dreptate că în fiecare copil există latenţa unui viitor creator.

Iată un exemplu edificator în acest sens.

Am participat într-un juriu pentru premierea celor mai impresionante picturi ale unei expoziţii din „creaţia" copiilor. Am depistat două picturi în care am simţit puterea eliberatoare a sufletului de copil manifestată pe undele interferente ale categoriilor de tragic şi comic. În cazul adulţilor am putea vorbi despre intercategoria tragicomicului. Aici însă, ni se pare mai potrivită expresia din limbajul basmelor populare după care unul dintre *ochi plânge, iar altul râde.* Prima pictură prezenta portretul unei fetiţe printre lacrimi şi zâmbete. În ochiul ei drept, irisul şi pleoapele au fost deschise la limita posibilului, şi străluceau de voioşie. Celălalt ochi era în plânsete şi pe obrăjorul ei stâng curgeau picături de lacrimi. În gândul meu străfulgera întrebarea dinainte de a mă uita şi la restul feţei: oare cum rezolvă enigma suprapunerii plânsetelor-râsetelor gurii, deziderat măreţ pentru care până şi Leonardo da Vinci a consacrat multe variante neterminate ale Giocondei... Autoare, tot fetiţa a rezolvat dilema în mod magistral: a lipit; sub formă de colaj, cu leucoplast guriţa portretului...

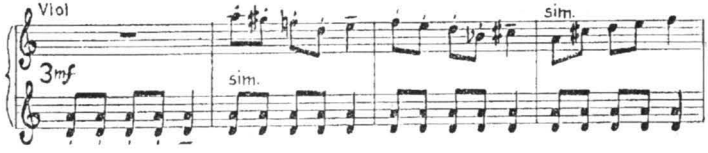
[1] Cf. Jean Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, Delachauix et Niestlé, Neuchâtel, Paris, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

Lada cu zestre a reprezentat obiectul celelalte picturi. Uitându-mă la ornamentica populară redată cu multă migală și în care dominau obișnuitele farfurii ceramice pavoazate bogat și pictate pe toată suprafața lăzii, ceva mi s-a părut straniu. Nu am găsit cu privirea cunoscutele motive de porumbei nici pe farfurii și nici pe pereții laterali ai lăzii. În sfârșit am dat de ele: stăteau cuminte pe capacul lăzii gata oricând să-și ia zborul. Autorul nu a putut suporta „robia" lor în ladă sau în farfurie și i-a eliberat din motivica ornamentelor transformând porumbelul ornat în element viu, principal de compoziție.

Ludicul comic, de multe ori cu accente de tristețe transfigurează și umorul miniaturilor la Dan Voiculescu evidențiind de asemenea sensul eliberator al râsetelor și zâmbetelor atât de proprii copiilor.

Iar pentru redarea comicului la Voiculescu considerăm tipică piesa

43 *Cântecul greierașului sprințar*

prin aplicarea consecventă a unei formule metrice constând din mici blocaje ale saltului de anapestic lărgit.

Comicul apare în volumul II, în piesa 80, *Fripta* (la 4 mâini). Indicația: „Doi copii se așează unul lângă altul în fața pianului și pregătesc palmele întinse deasupra claviaturii, știți voi cum - ca la «Fripta»... Jocul e început de cel din stânga, care încearcă să atingă printr-o mișcare rapidă dosul palmei celuilalt. Știți ce poate rezulta?

- fie un zgomot din lovirea unui mâini sau a ambelor mâini,
- fie unul sau mai multe sunete, atunci când cel «fript» își lasă mâna împinsă înspre clape,
- fie un fel special de acord, *cluster,* când cel care lovește nimerește cu întreaga mână sau chiar cu ambele mâini în clape."

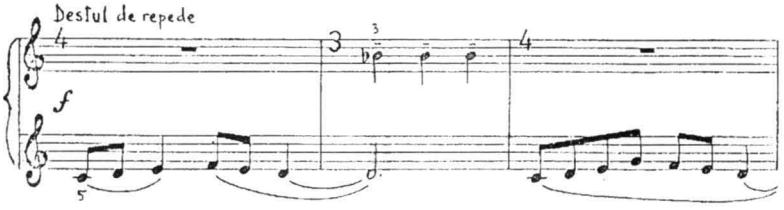
Iar în final, un îndemn concluziv al autorului: „Cred că ați înțeles că aici contează mai puțin «fripta» și că e mai importantă piesa muzicală care rezultă din joc. De aceea, e bine ca cei doi pianiști să nu termine jocul cu mâini înroșite, iar nici pianul să nu sufere lovituri prea aspre..."

Pentru indicarea comicului din al treilea volum amintim miniatura 86 *Extemporal*; ea reprezintă o muzică gestică, transmițând *risoluto* stilul unui palimpsest al redactării tezei minuscule până la ruperea foii în final din caiet...

https://biblioteca-digitala.ro

Grotescul

Enigma întrebării din piesa

35 *Care este nota falsă?*

oferă prilej jucăuș de grotesc prin găsirea - negăsirea răspunsului învederat.

Pentru marcarea grotescului din volumul II citățm piesa nr. 79, *Domnul Goe diletant.* Teatru instrumental.

Rolul instrumentului devine într-adevăr "teatral" acesta intrând în dialog dramatizat cu partenerul său „interpret". Spre deosebire de funcția tradițională, pianul nu mai joacă aici rolul de instrument executant al unei piese prestabilite, fie de-a gata, fie deschisă spre improvizație, ci devine partener egal în desfășurarea unei acțiuni cu toată splendoarea ei scenică. Asistăm la un grotesc muzical teatral în care celălalt erou îl reprezintă figura legendară a Domnului Goe din schițele lui Caragiale, având de astă dată pe lângă fițele sale snoabe cu care mămica, aidoma gustului ei lipsit de gust l-a înzestrat excelează și printr-o considerabilă doză de diletantism solistic. Dinamica valorică a câmpului estetic o reprezintă șirul unor ipostaze de treceri nereușite din tatonarea inițial curioasă a modalităților de interpretare pianistică în stadiile de mare virtuoz al măiestriei, încercările lui Goe devenind din ce în ce mai grotești, iar speranța în valorile cu adevărat pozitive ale câmpului își pierd până și latența lor.

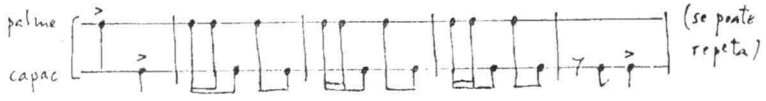
Maestrul Voiculescu prevede indicații complexe, începând pe plan regizoral și terminând cu marcarea amănunțită a momentelor esențiale din formarea discursului muzical.

Mai întâi, eroul. „Piesa se execută în picioare, fără scaun la pian. Acțiunea trebuie știută pe dinafară. Dacă o realizează o fetiță, ar fi indicat să poarte pantaloni. O costumație specială nu este obligatorie.

Apoi indicații scenice. „Pianistul (9 -11 ani) intră pe scenă tiptil, furișându-se prin spatele pianului. Se ascunde, aplecându-se, apoi scoate capul puțin, de câteva ori, prin unghiul de lângă claviatură, uitându-se spre public. Ultima dată rămâne cu privirea fixă (ochii foarte deschiși), ducând mâna dreaptă la nas și deschizând gura." Gestul din urmă va avea caracterul leitmotivic al *copilărescului* „Acesta va deveni – scrie maestrul - un gest stereotip și trebuie făcut încet și mașinal, rămânând încremenit câteva secunde."

https://biblioteca-digitala.ro

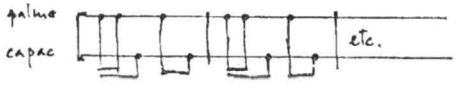
Urmează în continuare prescrierea interpretării. „Iese puțin mai în dreapta, stând tot lateral față de pian, iar după puțină așteptare pocnește brusc capacul pianului cu palma mâinii drepte. Apoi imediat, ciupește câteva corzi grave ale pianului, cu mâna stângă. Din două salturi ajunge în dreptul claviaturii, unde începe un nou „dialog" cu capacul, de data asta alternând bătăile în capac cu cele din palme astfel:

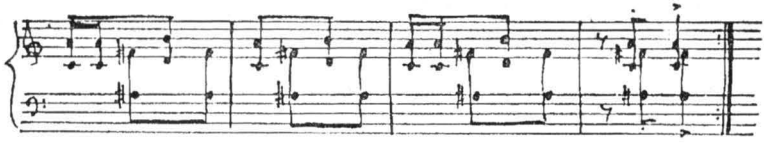


Nici asta nu-l satisface. Spune: „Ahaaa!..." și face din nou gestul cu ducerea mâinii la nas. Începe să cântă o gamă cromatică coborâtoare, pornind de la ultima notă de sus, uneori cu greșeli, nepăsător, mecanic."

Efectul culminant comic apare către finalul piesei. „Deodată se învârte pe loc, întorcându-se în viteză în aceeași poziție. În mod neprevăzut începe a se preface că e un mare virtuoz: face mișcări mari pe claviatură, salturi periculoase, cântă mut acorduri grele, game rapide, triluri... Dar din când în când se aude însă câte un sunet disparat. (Efectul trebuie să fie foarte comic). Cu trilul insistă mai mult; se deplasează cu el la mâna dreaptă, depășind chiar claviatura; iese pe lemnul din margine și coboară chiar în dreapta, sub claviatură.

Și acțiunile puse zadarnic în slujba unei realizări ideale continuă inclusiv la nivelul mișcărilor scenice. „Zâmbește forțat spre public. Deodată se uită în direcția locului unde se află mâna dreaptă, apasă pe pedală și strigă îngrozit: „Ueeee!..." (ținut lung, plus ecou). Furios pe pian, începe din nou un joc de *clustere*, cu amândouă mâinile, pe toate registrele pianului; o dată poate fi folosit și antebrațul. Momentul acesta va fi punctul culminant al întregii piese și va dura cel mult jumătate de minut. Se reia îndată secțiunea care cuprindea alternarea bătăilor din palme cu cele în capacul pianului, improvizând câtva timp:



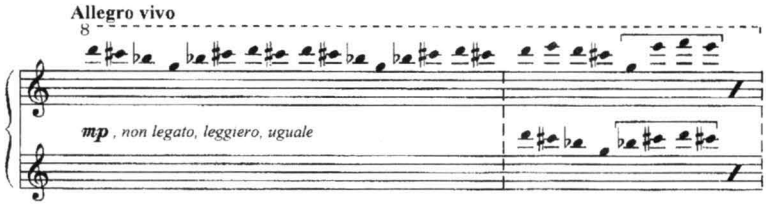
Imediat o transformă în altceva, păstrând ritmul:

Și, în final eșecul total al ne-isprăvilor se leagă de accidentul la degetul mare urmat de un glisando nereușit: „Îi vine în minte că ar fi mai ușor de făcut un glisando cu degetul mare al mâinii drepte. Încercă de două-trei ori, îi reușește

https://biblioteca-digitala.ro

numai pe jumătate, căci se lovește de muchia unei clape. Acțiunea se va întrerupe brusc, iar Domnul Goe începe să plângă și să țipe, să-și arate degetul lovit, și, mare scandalagiu, iese de pe scenă în mod protestatar – de data asta prin fața pianului, strigând în gura mare: Mamăăă!... Mamăăă!..." (vol. II, p. 65-67)

Grotescul apare la volumul III, în piesa

88. *Șiruri negre de furnici*;



Impactul mersului priculos de non-finito este ascuns într-un echlibru ugual al metricii latente: parcă vedem din filmele de desene animate ale lui Walt Disney mărșăluirea în coloană a furnicilor cu scopuri mărețe de a înfrunta până și elefantul, dacă ar îndrăzni să se ia cu ele la cuțite...

Absurdul

În fine, absurdul este sugerat de piesa nr. *45, Notele s-au pierdut,* printr-o foarte reușită dejucare a imposibilului – *a găsi ceea ce nu a fost pierdut...*– scriind lucrarea până la urmă însuși copilul aidoma preparării rețetei din cartea de bucate a mamei...

„Chiar așa: notele s-au pierdut! Dar dacă sunteți curioși cum era făcută bucata, iat-o descrisă ca într-o rețetă de bucătărie"

Iată, începutul rețetei: „Se deschid larg brațele și se cântă pe rând câte un sunet cu mâna dreaptă și unul cu mâna stângă. Începutul e *piano*, apoi se cântă din ce în ce mai tare și mai repede, odată cu apropierea mâinilor." Mijlocul indicaților :"Acum se despart din nou mâinile cât se poate de mult și se cântă sunete scurte, împreună, câte două, *piano-piano*, ca niște picături de ploaie". Și, Finalul: „Știți ce era scris în încheierea piesei? Închipuiți-vă: se repetau cele două acorduri de mai înainte, cântate fiecare la locul lui, dar cu amândouă mâinile deodate și *forte*. După ele era scrisă o pauză lungă de tot (cel puțin până ce se numără la cinci!), în care mâinile rămân iarăși nemișcate, iar apoi acordurile se mai cântă o dată, tot împreună, dar *piano*.

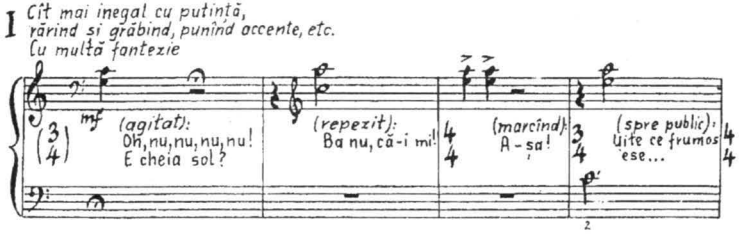
Altceva nu țin minte să fi văzut pe notele acelea care s-au pierdut..."

- Ce scop are piesa povestită de mai sus? I-am putea întreba pe compozitor. Desigur, scopul ar fi ca micii pianiști să încerce interpretarea indicațiilor ascunse printre rânduri – ne-ar răspunde.

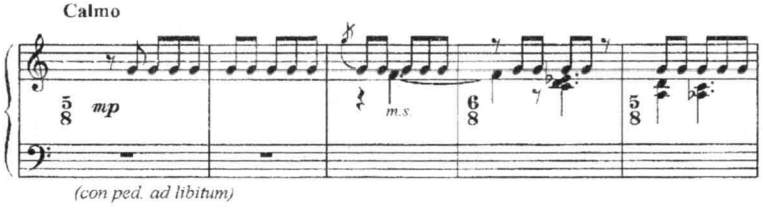
https://biblioteca-digitala.ro

- Dar apelul, îndemnul la execuție, de ce nu există? – insistăm noi pe mai departe.
- Tocmai că există. Un îndemn jucăuș *in absentia* bazat pe curiozitatea inerentă a copiilor.

Un exemplu absurd al volumului îl reprezintă lucrarea nr. 78, *Piesă cu vorbire* prin întrebări puse pe sărite, și la care se dau doar răspunsuri imposibile, de exemplu:

(agitat): Oh, nu, nu, nu, nu! E cheia *sol*?
(repezit): Ba, nu că-i *mi*!
(marcând): Așa!
(spre public): Uite ce frumos iese...
desigur, pe parcurs apar intercalat-sacadat fragmentele discursului muzical. Iată începutul:

Piesa *Cântec trist pentru (nota) sol* din volumul III, expune șirul unor variațiuni armonice interpretate pe nota sol; caracterul lor trist este menționat și în titlul piesei care în final destăinuie o existență sonoră a absurdului conturându-se în obsedanta *repetare inevitabilă a identității* notei *sol.*

87. *Cântec trist pentru* ***sol***



Tehnici de compoziție

Promovarea colorată a valorilor estetice se datorează unor tehnici de compoziție aplicate la o varietate a mijloacelor de expresie pe cât de mare pe atât de economicos aplicate în contextul fiecărei miniaturi. Ele reprezintă în totalitatea lor modalități instructive atât pentru creație și interpretare, cât și pentru formarea unei culturi estetice de receptare auditivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai întâi, la nivelul mijloacelor de expresie apar tendințe ca:

- dezvoltarea simțului metrico-ritmic de la simplu la compus între *parlando-rubato* și *giusto* coregrafic apelând inclusiv la corelarea intonației discursului muzical cu declamația poetică și *relatum*-ul de dans;
- conceperea și structurarea polifonică a mesajului;
- complemetaritatea gândirii homofone (mai ales sub forma de acompaniament acordic) cu monodia, polifonia și eterofonia;
- cuprinderea contrastantă și nuanțată a compunerii, interpretării și receptării spațiului haptic distingând între registrele acut, adânc și median ale paletei sonore;
- legarea formării simțului dinamic cu timbralitatea discursului de la sugerarea unor semnificații de mesaj ideatic și sentimental la modalitățile concrete ce oferă parametrii de creație la nivelul micro- și macro-structurii momentului componistic evidențiat;
- depășirea sinestezică a limitelor expresivității pianistice apelând la o bogată conotație a vocalității și instrumentalității tradiționale și contemporane deopotrivă;
- conștientizarea importanței estetico-artistice a aplicării contrastante în diferite ipostaze de la lent la rapid ale tempoului în unul și același context semantic al mijloacelor sau al formei respective...

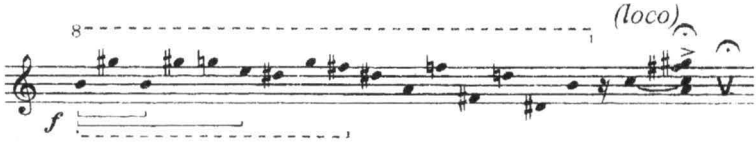
b) la nivelul pieselor concepute deliberat pentru promovarea unor tehnici de compoziție amintim cele *Cinci probleme muzicale*, piesele 68 - 72, care prin indicațiile lor îi invită pe copii la o participare interactivă atât în creația, cât și în analiza creației:

Canon neîmplinit (să se analizeze);
Acorduri figurate (să se figureze);
Trei etaje (schema unei compoziții);
Vals fals (să se stabilească ordinea paginilor);
Improvizație (să facem o compoziție).

Ultimele zece componente ale celor trei volume sunt consacrate problematicii creației. Domină în ele atât respectarea unor formule având deseori prezențe motivice, chiar tematice, cât și libertatea improvizatorică a zămislirii discursului în ansamblu. Tocmai această din urmă libertate este menit să sublinieze titlul lor general, pus în pluralul probabilistic de *Variabile...* Apar concomitent și aspecte ale tehnicii interpretative, nu numai subînțelese și subordonate priorității actului creativ, ci în plenitudinea lor de factori re-creativi.

În prima (96/1) autorul indică amănunțit, *in abstracto,* fără nici o referire la un sunet sau grup de sunete concret date, a celor mai importante „micromaniere" de plăsmuire spațio-temporală, orizontal-verticală a unui discurs muzical. Acesta apare preconceput între parametrii dinamici și timbrali imaginari, pe o traiectorie virtuală și echilibrată în continuitatea și discontinuitatea ei.

Cea de a doua (97/2) are subtitlul indicativ *Cu formula melodică* .

https://biblioteca-digitala.ro

Se realizează aici „repetiții obsedante, rapide, fie integrale, fie întrerupte după 3, 6 sau 12 sunete și apoi continuate. Între formule, în pauze, mâna stângă răspunde liber, după dorința interpretului, melodic sau armonic, în replici scurte sau mai dezvoltate, uneori se poate răspunde cu un singur sunet sau acord, *staccato.* Spre sfârșit, o singură dată, încheierea formulei de la mâna dreaptă se poate suprapune ușor cu acțiunea de răspuns a mâinii stângi. Durata piesei e variabilă: interpretul va încheia înainte ca alternanțele întrebare – răspuns să devină obositoare sau monotone" prescrie autorul.

În a treia, Variabile (98/3) întâlnim recomandări combinatorice pe patru sunete ale construcției melodice

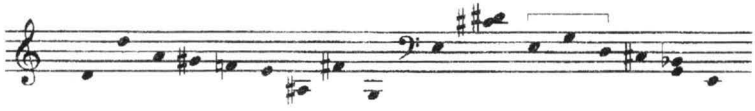
A patra miniatură „componistic-interpretativă (99/4) oferă tehnica generativă a *adausului.* Pornind de la sunetul **mi 3**, repetat, în mișcări egale și destul de rapide, se fac adausuri treptate în latură ascendentă și descendentă"... Astfel începe transmiterea practică a tainelor construirii melodiei și a acompaniamentului discursului muzical, – aidoma autogenezei melopeilor antice din lumea artei muzelor.

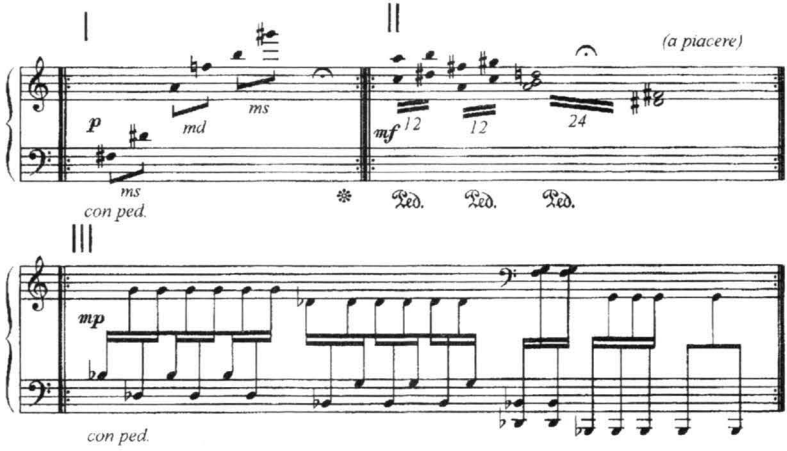
A cincea (100/5) cuprinde recomandări dramatizante ale procesului muzical.

În a șasea (101/6) maestrul Voiculescu aplică tehnica adausului progresiv în baza unei scări date.

A șaptea (102/7) oferă o manieră de construcție bazată pe suprapunerea de semiton și terță mică în baza trisonului **do – do diez – mi** pe toți parametrii mijloacelor de expresie ale pianului.

A opta (103/8) cu mențiunea *Adausuri,* prezintă în cadrul manierei respective modalități ritmico-metrice al procedeului componistic. „Pornind de la formula

repetată energic de 3 – 4 ori, se adaugă pe rând câte un sunet nou din șirul următor, reluând mereu de la început":

https://biblioteca-digitala.ro

Variabilele 104/9 prezintă indicația: „Din cele trei structuri de mai jos realizați alternanțe plăcute auzului, cântându-le de mai multe ori în ordine liberă, până când credeți că nu devin plictisitoare. În cadrul fiecărui moment, puteți insista prin repetare pe anumite intervale sau pe un anumit sunet, ca și cum le-ați exersa. Folosiți pedala cu discreție. La sfârșit, după ce v-ați familiarizat cu toate cele trei momente, cântați-le încă o dată cursiv, în ordinea 1-2-3-1".

Variabile nr.105/10 poartă subtitlul *Perpetuum mobile* și fiind piesa finală a celui de al treilea volum, indicația simbolică are rezonanțe și cu semnificația denumirii tripticului – *Caiet fără sfârșit* – sugerând, perspectiva „microcosmică" a celor învățate prin legarea nesfârșită a punctiformității miniaturilor într-o invitație la permanenta desăvârșire componistică și interpretative a celor învățate până acum...

c) în fine întâlnim în sensul cel mai modern al cuvântului o serie de dialoguri interartistice cum sunt:

- *teatrul instrumental*
- *în dialog cu povești*
- relația complementară a vocalității cu instrumentalitatea

Programatism

În transmiterea mesajului un rol catalizator îl are programul evidențiat prin titlul miniaturii, în conformitate cu retorica pieselor de caracter. Majoritatea lor are deci indicații programatice. Sunt puține la număr al căror titlu se referă doar la genul piesei - ca de pildă, *Doină, Joc* etc. - sau au indicații instructiv-creative și interpretative, de exemplu *Contrapunctare, Varabile*. Sugerare a programului

https://biblioteca-digitala.ro

apare *stricto sensu* în mod intrinsec nedepășind sfera sincretică a preocupărilor copilului. Fie că vorbim de piesa *60 Sania* sau de *95 Cenușăreasă (Povestire în două limbi și cu muzică, în trei)* ele apar ca premise creative multiple și pentru copil realizabile pe plan muzical, dar și pe plan scenic - *79 Domnul Goe, diletant* - sau grafic - *73 Desene.*

Creativitate

Așadar, piesele cuprinse în cele trei volume reprezintă în ultima instanță un veritabil atelier de manifestare plenară a creativității copilului. Creativitate în sensul propriu al cuvântului: activitatea de zămislire a noului. Îndemnurile cuprinse direct sau în mod subînțeles în indicațiile autorului promovează edificator spiritul și capacitatea creativă a copilului într-un sens retoric-sinestezic de a trece-transpune manifestarea plasticizantă a idelor și sentimentelor dintr-un mediu omogen în altul oferind prilej de activitate artistică nu numai polisemică și polifonică dar și diversificate conducând firul instrucției în direcția noilor forme ale multimediei, aleatorismului, fanteziei și improvizației audiovizuale și spațio-temporale.

Miniaturalul

Genul în care sunt concepute formele pieselor este cel al miniaturalului. Nimic mai firesc. Miniaturile deservesc toate capriciile și pretențiile zburdalnice ale copiilor, inclusiv rapiditatea declanșării și trăirii intensive a sentimentelor. Nu periclitează printr-o lungime neavenită scăderea atenției, nu comportă plictisul și oboseala, ci, dimpotrivă îndeamnă la gândire și fapte.

Rațiune, emoție, tenacitate

Conținutul mesajului acestor miniaturi se caracterizează deci prin dinamizarea vie a rațiunii, emoției și tenacității copilului puse toate în slujba îmbogățirii cu noi bucurii a creativității sale. Autorul scrie în *Cuvântul înainte* al volumelor: „S-a vizat o apropiere de nivelul de înțelegere al copilului sau adolescentului, fără prea multe inhibiții în fața noului printr-o lărgire treptată a universului imagistic, a expresiei muzicale, a puterii de pătrundere în lumea nesfârșit de minunată a artei sunetelor"

Sfârșit al Cărților fără sfârșit?...

Bunăoară, autorul subliniază în *Cuvântul înainte* absența sfârșitului. Nu numai absența sfârșitului învățării ca atare, dar și a finalizării cărților de față. Între

https://biblioteca-digitala.ro

timp am aflat că există miniaturi suficiente compuse pe parcurs pentru noi şi noi volume, ele jalonând filonul ascensiunii pe treptele vârstelor tinereţii de la copil mic la adolescent, şi dincolo de ele, spre înţelepciunea maturităţii... Autorul mi-a mărturisit că „acum există un nou volum de 24 canoane (24, bineînţeles, de la Bach, dar aici cu sensul de doua duzini). Ar putea fi inclus in continuarea Cărţii fără sfârşit, dar poate vieţui si ca volum separat. Poate că adevărata continuare a Cărtii... se poate face cu Fabule, Dialoguri, Sonante..." Importanţa apariţiei lor credem că este evidentă pentru fiecare iubitor al muzicii.

Aşadar, variante ale continuităţii fără sfârşit există.

Publicarea în trei volume a *Cărţii fără sfârşit* dă senzaţia unei încheieri provizorii, căci aceste deschideri fac ca acest final să fie amânat. Ele aşteaptă deocamdată.

În orice caz, întreruperea editării lor nu depinde de Maestrul Dan Voiculescu. Mingea, precum s-ar spune, se află acum pe terenul editorilor, care şi ei, au copii, adolescenţi şi poate maturitate suficientă pentru o sponzorizare cuvenită...

In memoriam

La cuvintele de început mai sus amintite se cuvine amintirea, în final, a unui gând din partea compozitorului. Într-un e-mail îmi scria: „ Trebuie să-ţi mărturisesc că mă încearcă regretul de a nu fi dedicat aceste volume memoriei D-nei Prof. Kardos[1]„. Poate, omisiunea va fi recuperată în *Prefaţa* unui proxim volum?

[1] Studiile de pian Dan Voiculescu şi le-a desfăşurat în anii studenţiei (1957-1964) sub îndrumarea doamnei Magda Kardos, fostă profesoară a Conservatorului de Muzică „Gh.Dima".

https://biblioteca-digitala.ro

ENESCU

Nicolae GHEORGHIȚĂ

Enescu inedit
Hymn jubilar pentru cor, orchestră militară și arpă

Încă de la începutul secolul XX George Enescu se bucura de o apreciere sinceră și rapidă atât în România cât și în capitala Franței. La numai 24 de ani (1905), tânărul compozitor devenise deja o mare autoritate, apărând fie ca solist în concertele dirijate de Felix Weingartner, fie avându-l ca partener la pian pe Gabriel Fauré, fie membru în juriile de examinare ale Conservatorului din Paris. Muzica sa, profund ancorată în filonul național, era ascultată și dezbătută în cercurile de muzicieni ale vremii cu mare interes, intuindu-se parcă dimensiunea sa călăuzitoare în orientarea culturii muzicale naționale spre treptele superioare ale spiritualității universale.

Anul 1906 a fost perioada în care preocuparea lui George Enescu pentru instrumentele de suflat pare a fi maximă. Din cele cinci piese cât a compus în anul menționat mai sus, patru sunt închinate suflătorilor[1]: Dixtuorul pentru instrumente de suflat op. 14, Au soir pentru patru trompete divizate, Legenda pentru trompetă și pian și Hymn jubilar pentru cor, orchestră militară și arpă.

De departe, *Dixtuorul* rămâne piesa de „rezistență", executat de-a lungul timpului în foarte multe concerte și festivaluri naționale și internaționale[2] și – după cum afirmă Octavian Lazăr Cosma – *o creație*

[1] Piesa a cincia este *Piesă de concert pentru violă cu acompaniament de pian.*

[2] Listei de audiții și înregistrări întocmită de muzicologul Pascal Bentoiu (*Capodopere enesciene*, București – 1999, Ed. Muzicală, p. 127) i se adaugă și înregistrarea făcută de o formație camerală a

https://biblioteca-digitala.ro

fundamentală în domeniul muzicii destinată instrumentelor de suflat[1]. La prima audiție a acestuia desfășurată la Paris (12 iunie 1906), cronicarul celebrei reviste *Le monde musical* Jean Huré publica un articol extrem de relevant pentru succesul noului gen cameral abordat de tânărul Enescu: *La una din ultimele sale ședințe, „Societatea instrumentelor de suflare" a executat un „Dixtuor" inedit de George Enescu. E în realitate o superbă „sinfonie în re", de o formă admirabilă; dar această perfecțiune a formei nu e nimic pe lângă emoțiunea adâncă, viața intensă de care tresare noua operă a lui Enescu. Prima parte dulce și solemnă, cu frumoase melodii, măestrit compuse, se dezvoltă în proporțiuni armonioase, fără regularitate convențională. Urmează un „Menuet" lent: pe acesta, nu-l voi descrie; e de un farmec de neînchipuit. „Finalul" e o minune de originalitate, de invenție și de lucrare meșteșugită, sub o aparentă spontaneitate. Ultimele măsuri sunt incomparabile. Caut, fără să găsesc, un cusur acestei opere extraordinare. Ce varietate sonoră, ce minunată combinare de timbre: aceste zece instrumente de suflare sună ca o orchestră mare. Care e marele maestru care va îndrăzni să scrie o așa lungă sinfonie pentru timbre relativ monotone și a cărei lucrare va putea, timp de mai bine de o jumătate de oră, să intereseze un public puțin inițiat și mai mult rău voitor operelor noui?*[2]

În același an 1906, George Enescu compune *Hymn Jubilar pentru cor, orchestră militară și arpă*, creație vocal-simfonică închinată *Jubileului* organizat cu prilejul împlinirii a 40 de ani de domnie a regelui Carol I. Manifestarea, pregătită cu aproape un an înainte, a constat în organizarea unor mari sărbători populare desfășurate în cadrul *Expoziției Naționale* și din care muzica, firește, nu putea lipsi[3]. Spre a da strălucire acestui eveniment politic organizatorii au propus, în afara concertelor zilnice oferite de *Orchestra Expoziției*, un *Mare Festival coral*[4] și unul de fanfară ce se vor desfășura la Arenele Romane[5].

Muzicii Reprezentative a Ministerului Apărării în sala de concerte a Cercului Militar din Brașov în anul 1983, fiind dirijată de Inspectorul Muzicilor din acea perioadă col. Emilian Ursu.

[1] Cosma, Lazăr – Octavian, *Hronicul muzicii românești*, 1898 – 1920, *Creația muzicală (II). Simfonică și de cameră*, vol. VIII, Ed. Muzicală, București 1988, p. 505.

[1] *Revista Muzicală și Literară*, An II, nr. 22, Iulie 1906, p. 335, rubrica *Știri diverse. O operă nouă pentru instrumente de suflat.*

[3] Gheorghiță, Nicolae, „Manifestările muzicale de la *Expoziția Națională Jubiliară* din 1906", studiu în curs de apariție în cadrul revistei *Muzica.*

[4] Inițiat de societatea *Carmen* prin conducătorul ei D. G. Kiriac, festivalul a adus laolaltă 25 de coruri din România, Ardeal, Banat și Bucovina, reprezentând peste 1700 de coriști. Intenția a fost aceea de înfrățire generală a cântăreților, pentru a se șterge granițele culturale dintre români și a se realiza ... *înfrățirea prin cântec a vechiului neam*, în: Dan Sever, *Scrisori din București, Tribuna* X, 190, Arad, 10/20 octombrie 1906, p. 5. Pentru mai multe detalii vezi *Festivalul coral din 1906 de la București*, în: Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Românești, Epoca enesciană. Viața Muzicală*, vol. V, 1898 – 1920, București, Ed. Muzicală, 1983, pp. 281 – 285.

[5] *Duminică 11 Iunie 1906, ora 4 p.m. va avea loc în arenele Romane o mare serbare ... cu binevoitorul concurs al Corurilor sub conducerea d-lui Profesor Ștefănescu și al Muzicilor Militare sub aceea a d-lui Inspector al Muzicilor Maior Mărgăritescu.* Printre mai multe puncte, manifestarea mai cuprindea *un concert de muzică militară* și un *Festival muzical sub conducerea d-lui Inspector al muzicelor Maior Mărgăritescu*, în: *CRONICA*, Anul VI, no. 1465, Sâmbătă 10 Iunie 1906, p. 3, articolul *De la Expoziție.*

https://biblioteca-digitala.ro

Cele două evenimente muzicale ale *Jubileului* au fost precedate de o suită de concerte prezentate în chiar ziua inaugurării *Expoziției Naționale*: marți 6 iunie 1906[1].

Iată „tabloul muzical" al acelei zile memorabile așa cum este prezentat de cronicile timpului: *Corurile școalelor secundare, al seminarului și al școalei normale, vor cânta imnurile „Sus inimile" și „Trăiască Regele", sub conducerea Maestrului Ștefănescu. Apoi se va face o sfeștanie la care vor cânta corurile Mitropoliei și al Bisericii Domnița Bălașa... În dreptul restaurantului român un taraf de lăutari va cânta „Hora Unirei", iar în dreptul pavilionului confecțiilor, o muzică militară va cânta „Mândruliță de la munte". În fața marelui palat al artelor („Trecutul nostru") un cor al societății muzicale „Hora" compus din 300 de persoane, va intona „Imnul dinastiei regale române" sub conducerea maestrului de muzică Juarez Movilă*[2].

Începând cu ora 9 familia regală se deplasează de la Palat către Arenele Romane, moment vestit de cele 101 lovituri de tun. În clipa în care Regina taie ghirlanda de flori, gest care semnifică deschiderea oficială a *Expoziției*, 100 de gornișți *așezați pe piatra Dorobanților, sunau primirea, iar tunurile din bateria Calafat, aflate în interiorul Expoziției, trăgeau 21 de lovituri, pe când cortegiul regal înainta pe calea Moldovei, frumos decorată, spre a merge la Arenele romane, unde urma a se face ceremonia inaugurării. ... Incinta era ocupată de muzicile militare, coruri și școli... Îndată ce Maiestățile Lor și Altețele Lor Regale au luat loc pe estradă, toate muzicile militare, sub conducerea D-lui inspector al muzicilor, au intonat Marșul Solemn al Jubileului, imn de slavă, închinat M.S. Regelui și compus de D-nu Mărgăritescu*[3]. *În momentul semnării actului comemorativ al Expoziției, un cor compus din 500 de cântăreți însoțiți de orchestra Expoziției și de două muzici militare, intona Imnul Jubiliar și imnul gintei latine, sub conducerea D-lui Ștefănescu*[4].

Parcurgerea presei timpului reliefează anumite inconsecvențe și confuzii cu privire, pe de o parte, la dirijorul *Hymnului*[5] iar pe de altă parte, la momentul intonării lui.

Privitor la concursul fanfarelor vezi Viorel Cosma, *Din culisele concursului fanfarelor armatei (1906)*, în: *Viața Armatei*, București, 49, nr. 2, februarie 1996, p. 18 și 26, republicat în Idem, *Marte și Euterpe. Muzică și Armată. Eseuri, studii, cronici muzicale (1946 – 1996)*, București, Ed. Universalia, pp. 111 – 113.

[1] *Expoziția* a fost programată a se deschide duminică 4 iunie. Din cauza ploilor torențiale ceremonia a fost amânată pentru data de 6 iar în cazul continuării precipitațiilor, ea urmând a se desfășura în Palatul regal, în: *Buletinul Expoziției Generale Române din 1906*, Buletinul oficial nr. 10, marți, 6 iunie 1906, p. 233. Evenimentul s-a încheiat pe 23 noiembrie.

[2] *Adevărul la Expoziție*, anul I, no. 1, Marți 6 Iunie 1906, p. 2

[3] *Buletinul Expoziției*..., Buletinul oficial nr. 10, pp. 233 – 234.

[4] Idem, p. 240. Confuzia presei nu se rezumă doar la autorul și dirijorul imnului ci și la numărul formațiilor de suflători care intonează *Hymnul*. În timp ce *Buletinul Expoziției*..., Buletinul oficial nr. 10, pp. 233 – 234 consemnează trei fanfare, *Curierul Expoziției*, anul II, no. 36, Duminică 11 Iunie 1906, p. 1, în articolul *Inaugurarea Expoziției Naționale: La arenele romane* dă un număr de șapte fanfare: *Când familia regală ajunge la arene, strigăte entuziaste izbucnesc din piepturile celor prezenți. Suveranii împreună cu familia princiară se urcă pe estradă, iar cele șeapte muzici militare întrunite cântă imnul jubilar.*

[5] Citatul de mai sus este un exemplu în acest sens. Vezi și nota 11.

https://biblioteca-digitala.ro

Unul dintre elementele care au sporit confuzia în rândul cronicarilor a fost faptul că, în afară de George Enescu, și alți compozitori ai vremii au scris pentru acest moment aniversar. Titluri de genul *Marșul Solemn al Jubileului* de Mihail Mărgăritescu, *Cânt Jubilar* de I. Paschill, *Imn* de Ed. Hübsch dar mai ales *Imnul Jubilar* de G. Ștephănescu, au făcut ca multe ziare să nu consemneze numele lui George Enescu ori prezența sa ca dirijor al propriei creații.

Din fericire, există o mărturie remarcabilă cu privire la acest moment, făcută de dirijorul de mai târziu al Societății Corale *Carmen*, compozitorul I. D. Chirescu: *Eram în clasa a IV-a a Seminarului Central. În acel an a avut loc o mare „Expoziție agrară" cu prilejul împlinirii a 40 de ani de domnie a regelui Carol I. Această expoziție, realizată cu multă înțelepciune de dr. Istrate, în parcul de la Filaret, s-a inaugurat în prezența regelui și a întregii familii regale, la care însuși regele a rostit câteva cuvinte de deschidere, după care cele câteva sute de instrumentiști și coriști care se aflau pe scena Arenelor Romane aveau să cânte Imul Jubiliar compus de către maestru George Enescu, cu acest prilej. După cuvântul scurt de deschidere, apare maestrul George Enescu, care, cu bagheta în mână, se întoarce către noi și dă semnalul de început. Mi s-a părut un ... Făt-Frumos din poveste și nu puteam să-mi dezlipesc ochii de la dânsul. După o lungă parte de orchestră, în care se auzeau multe motive muzicale naționale, și-a îndreptat privirile spre corul format numai din bărbați de la Corul „Carmen", corurile bisericilor „Domnița Bălașa", „Kretzulescu" și „Mitropolie", precum și elevii din ultimele clase ale seminariilor „Central" și „Nifon", care aveau să cânte în final monumentalul „Imn Jubiliar" („Înalță-ți ruga, țară"). Tratarea mai mult la unison, ici-colo, despărțindu-ne în 2 și 3 voci, a corului, a dat rezultate extraordinare, iar încheierea în care la orchestră se adăugau trompeți așezați pe marginea dreaptă a amfiteatrului, în timp ce se auzeau lovituri de tunuri din depărtare, corul aproape acoperea orchestra cu strigătele „ura, ura, ura" cu care se termina piesa, în aplauzele delirante ale publicului care umplea amfiteatrul până la ultimul loc și aclama... Noi, cei de pe scenă – și mai ales eu – tremuram de bucuria pe care am avut-o că l-am cunoscut, aievea, pe tânărul, dar marele maestru al muzicii românești, George Enescu. În noaptea aceea, în loc să dormim, mai toți am vorbit și ne-am arătat satisfăcuți că am avut norocul să asistăm la deschiderea „Expoziției", participând la executarea exemplară a „Imnului Jubiliar" compus de maestrul George Enescu*[1].

Din corespondența lui George Enescu din primăvara anului 1906 se poate observa dorința acestuia de a fi prezent în cadrul evenimentelor *Jubileului*, evenimente desfășurate atât în țară[2] cât și în afara granițelor

[1] Apud. *Prima întâlnire oficială a lui Enescu cu muzicanții militari*, în: Cosma, Viorel, *Marte și Euterpe...*, pp. 114 – 115.

[2] Vezi, spre exemplu, atmosfera sărbătorească de la Craiova unde au defilat trupe ale Liceului Carol I și ale unităților militare din localitate, au avut *Te deum*-uri, retrageri cu torțe iar *muzicile au cântat la grădina Mihai Bravul și curtea oficiului poștal până la 12 noaptea...*, în: *ALARMA, Organ Conservator*, anul VIII, no. 181, Craiova, 15 Mai 1906, p. 3, articolul *10 Mai în localitate*.

https://biblioteca-digitala.ro

ei[1]. Într-o scrisoare trimisă din Paris mamei sale G. Enescu confirma implicarea într-o serie de concerte alături de lumea artistică românească din capitala Franței: *Mâine seară am o mare serată și poimâine apoi o alta foarte importantă la ministrul nostru aici, Grigore Ghyka.* ***Aceasta din urmă se va face cu ocaziunea festivităților de la noi*** (s.n.). *Bineînțeles ca mai toți invitații vor fi români și eu o să le fac muzică, în timp ce D-ra Ventura le va declama versuri pe românește, plus alți artiști care vor contribui fiecare cu câte ceva spre a face un program frumos*[2].

Din păcate, în afară de afirmația lui I. D. Chirescu conform căreia George Enescu și-a condus propria lucrare în deschiderea *Expoziției* (6 iunie) în chiar momentul semnării actului comemorativ, nu avem alte date care să reflecte prezența muzicianului român în suita de evenimente muzicale ale *Jubileului.* Se poate presupune doar că în cadrul întâlnirii pe care acesta a avut-o la Paris la 22 martie/4 aprilie 1906 cu Mihail Mărgăritescu, inspectorul Muzicilor Militare[3], unul dintre subiectele discutate să fi fost și cel legat de *Hymnul jubilar* ce va fi interpretat de fanfarele aflate sub conducerea lui Mărgăritescu.

Mult mai elocventă în ceea ce privește dorința lui George Enescu ca *Hymnul* să fie cunoscut și cântat de întreaga asistență prezentă la închiderea solemnă a *Expoziției Jubiliare* este scrisoarea pe care tânărul G. Enescu o adresează comisarului *Expoziției* dr. Constantin Istrati[4], cu câteva zile înainte de închiderea ei: *Prea stimate Domnule Doctor, Rog să binevoiți a lua dispoziținni ca mâine să fie distribuite numeroase exemplare de cuvintele Hymnului la tot publicul, și cred că Maiestății sale Reginei, precum și eventual Alteților Lor Regale s-ar putea imprima aceste cuvinte pe hârtie specială*[5].

În concluzie se poate afirma că *Hymnul Jubilar* a fost cântat de două ori: la semnarea actului comemorativ în ziua deschiderii *Expoziției Generale* (6 iunie) – fiind dirijat de chiar autorul ei – și la închiderea *Expoziției* (23 noiembrie)[6].

---

[1] Serbările naționale desfășurate în Capitală cât și în țară cu prilejul *Jubileului* au fost dublate de cele ale diasporei române: Berlin, Bruxelles, Constantinopol, Londra, Viena, Sofia etc.

[2] Scrisoare către Enescu Maria nr. 238, Paris, 11/24 mai 1906, limba română, autograf, în: George Enescu, *Scrisori.* Ediție critică de Viorel Cosma, vol. I, București 1974, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, p. 154. Există inclusiv o carte poștală pe care o trimite tot mamei sale ce reprezintă Expoziția Națională (București 7/20 septembrie 1906, în: Ibidem, p. 156).

[3] Scrisoare către Enescu Maria nr. 237, Paris, 22 martie/4 aprilie 1906, limba română, autograf, în: George Enescu, *Scrisori.* Ediție critică de Viorel Cosma, vol. I, București 1974, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, p. 153.

[4] Constantin Istrati (1850 – 1918), doctor în medicină și chimie, profesor universitar în București. Fondator al *Societății române de știință, Asociației române pentru înaintarea și răspândirea științelor* etc. Comisar al *Expoziției Generale* de la București (1906), primar al Capitalei, ministru al cultelor, lucrărilor publice, industriei și comerțului etc.

[5] Scrisoare către dr. Constantin Istrati nr. 245, București, 4/17 noiembrie 1906, limba română, autograf, în: George Enescu, *Scrisori.* Ediție critică de Viorel Cosma, vol. I, București 1974, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, p. 153.

[6] Art. *Ce e nou?* ***Împărțirea premiilor de la Expoziția din București*** *s-a făcut cu mare solemnitate. Au asistat și regina, precum și familia princiară, miniștrii, general Manu, Greceanu, Disescu, și I. Grădișteanu. Întâi corul Societății Carmen și orchestra militară au executat Imnul Jubilar de dl George Enescu...* (s.n.). Ziarul FAMILIA consemnează: ***Expoziția de la București*** *s-a închis în prezența unui public mic. Au asistat regina, membrii familiei princiare, miniștri, membrii parlamentului și a reprezentanților puterilor străine. Trei muzici militare au intonat „Imnul Jubilar"...*, în: *FAMILIA*, Oradea –

https://biblioteca-digitala.ro

Timp de aproape un veac acest Hymn a fost ignorat de muzicologia românească din motive lesne de intuit. Cel care după 1990 atrage atenţia asupra sa este regretatul Constantin – Iulian – Dan STIHI – BOOS într-o comunicare ţinută în anul 1991 cu ocazia Simpozionului Internaţional de muzicologie „George Enescu"[1]. După propria mărturisire avem de a face cu ... o lucrare de care n-aveam voie până deunăzi sa mai vorbim şi care depăşeşte ... ca valoare momentul pentru care a fost compusă, reprezentând şi azi un admirabil exemplu de „cântec de mase" realizat aşa cum trebuie![2].

Manuscrisul autograf se păstrează în „Cabinetul de muzică" de la Biblioteca Academiei Române, MsR 7380, Colecţii speciale 230/1974[3]. Semnătura autorului – Gheorghe Enescu – se află atât la începutul cât şi la finalul documentului (19 pagini) iar versurile, în ciuda indicaţiei de autor anonim (***) par a fi scrise tot de G. Enescu[4]:

Înalţă-ţi ruga, Ţeară, cu neamul românesc
Şi ádă mulţămire acelui ce e lege
Ursit ţi-a fost de dînsul ca-n binele obştesc
Traian să-ţi stea la leagăn şi Carol a-ţi fi *rege*
Şi hotărît păşeşte, ca toţi cei ce muncesc.
Cu flori fie bătută cărarea vieţii tale.
Poporul şi cu tronul te-nalţă, te iubesc,
Şi an ca cel de-acum să-ţi steie mulţi în cale!,
Ura! Ura! Ura!....

Din punct de vedere muzical ineditul acestei creaţii este dat de tipul de asociere timbrală pe care G. Enescu îl propune. Aparatul orchestral este compus din 19 instrumente[5] la care se adaugă harpa (sau pianul)[6], corul şi ... salvele de tun din finalul piesei. Încă din organizarea partiturii se observă opţiunea

mare, 3/16 dec. 1906, no. 39, anul XLII, p. 466; Vezi şi *Buletinul Expoziţiei Generale Române din 1906, Buletinul oficial* nr. 15, Decembrie 1906, p. 559: *Scena era ocupată de orchestra militară şi corurile puse sub conducerea inspectorului muzicilor militare. Solemnitatea s-a început cu imnul Jubilar, cu care s-a deschis acum câteva luni frumoasa Expoziţie.*

[1] Constantin – Iulian – Dan STIHI – BOOS, *Consideraţii pe marginea unor manuscrise enesciene*, în: *GEORGE ENESCU ŞI MUZICA SECOLULUI XX*, Simpozion Internaţional de muzicologie „George Enescu" 1991, ed. îngrijită de Laura Manolache şi Nadia Tozlovan, Ed. Muzicală, Bucureşti 1998, pp. 76 – 78.

[2] Idem, ibidem, p. 78.

[3] Poartă ştampila *Colecţia Romeo Drăghici.*

[4] Articolul *George Enescu – compozitor coral?*, în: Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Româneşti, Creaţia muzicală I. Corală, cântecul, vocal-simfonică*, vol. VII, 1898 – 1920, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1986, p. 162.

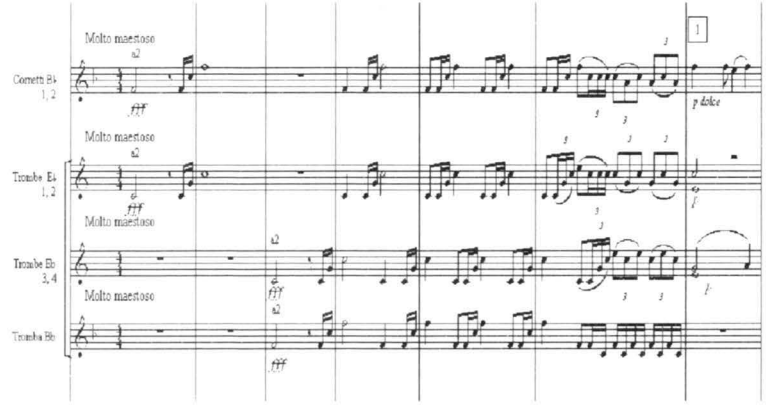
[5] Formaţia pentru care a fost compus *Hymnul* este compusă din: flaut în reb (*flauto grande* [*ossia Flauto piccolo reb*]), flaut în re, clarinetul în mib (*clarinetto mib*), clarinetul în sib (*clarinetti sib 1,2,3,4*), cornetti sib 1,2, cornetto basso sib, eufoniul (*euphonium*), trombe mib 1,2,3,4, tromba sib, corni mib 1,2,3,4, basfligerfhorn (*baritoni 1,2,3*), tromboni 1,2,3, tuba fa&sib (*bassi 1,2*), triangulo (*triangolo*), toba mică (*tamburo piccolo*), piatti, toba mare (*grand cassa*), harpa (*arpa [o Piano forte]*) la care se adaugă tunul.

[6] *Arpa (o Piano forte).*

https://biblioteca-digitala.ro

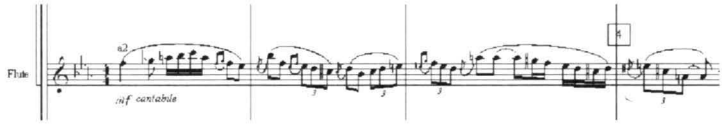
muzicianului în a diviza o parte din instrumentele de coloratură (clarinetul sib – 4) și mai ales „mijlocul" formației de suflători (trompetele mib – 4, cornii mib – 4, baritonii – 3, trombonii – 3), gest justificat de caracterul solemn și festiv al unei lucrări ce se interpreta în aer liber.

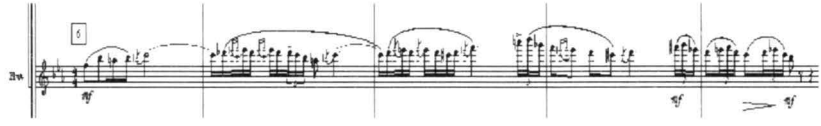
Dacă pentru *Dixtuor* G. Enescu a preferat balansul între re major și re minor, Hymnul este scris într-o tonalitate foarte convenabilă instrumentelor de suflat de alamă: Mib. Structurată monopartit, piesa debutează cu o introducere de opt măsuri, un semnal în *fff* construit pe treptele I – V – VIII ale tonalității Mib, semnal expus de cornetti sib, trombele mib și trompeta sib pe o pedală de percuție (Ex.1). Tempoul – *Molto maestoso* – permite expunerea temei 1 de către flaut și clarinetul sib într-un diatonism diafan și maiestuos, însoțit de indicația cantabile (Ex.2). Grandoarea și caracterul său imnic sunt susținute printr-o scriitură densă în care se remarcă aceeași rigoare în a nota cu o mare scrupulozitate fiecare schimbare de agogică și dinamică.

Ex.1

Ex.2

Tema secundă dezvăluie în toată splendoarea sa spiritul enescian, generozitatea sa melodică inepuizabilă, bazată pe vitalitatea filonului popular național (Ex.3). Dimensiunea rapsodică a temei este răspicat afirmată de instrumentele de lemn prin mersuri de secunde mărite construite pe structuri ritmice iregulate (triolete), la care se adaugă simple și duble apogiaturi în evident „caracter românesc".

https://biblioteca-digitala.ro

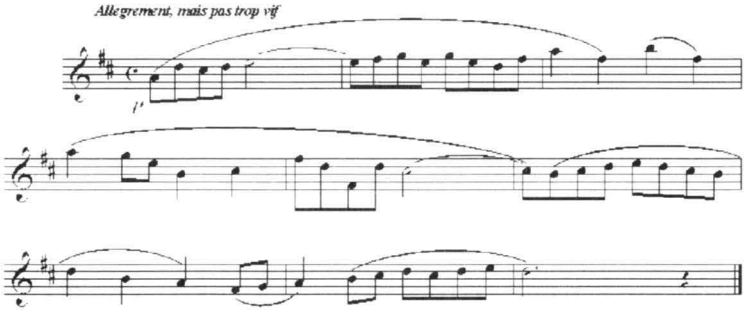
Ex.3

Secțiunea a doua a *Hymnului* – o adevărată dezvoltare – debutează la nr. 6 cu o tema expusă de flaut și cornetti în sib (pp), temă ce va constitui liantul întregii părți (Ex.4). Celula de bază (4p↑, 2m↓, 2m↑ și 2M↑) apare chiar în debutul tronsonului melodic și în toate situațiile în care ea este implicată, desenul său intervalic rămâne (cu foarte mici excepții) neschimbat. De-a lungul a 33 de măsuri (nr. 6-12) avem de a face cu un discurs ce alternează sonorități și densități camerale cu suprafețe în tutti, intens transformate ritmico-melodic, așa cum este cazul la nr. 8. Rafinamentul contrapunctic este cel care, alături de formula mai sus menționată, conferă organicitate unui discurs ce respiră același caracter rapsodic atât de caracteristic muzicii enesciene. Și încă ceva. Pe portativul destinat harpei (măsurile 56-57) G. Enescu notează structura modală pe care imnul, timp de 10 măsuri, se va desfășura: do becar, re#, mi becar, fa#, sol becar, la becar, si becar. Schimbarea explicită pe care autorul o realizează constituie un argument în plus ce pledează pentru ambivalența secțiunii secunde a *Hymnului,* deopotrivă tonală și modală. Jocul voit alternant al funcțiilor tono-modale, creator de balansuri armonice este subliniat de Maestru printr-un schimb ale armurii la harpă: din Mib se trece în mi.

Ex.4

După cum s-a menționat mai sus, atât *Dixtuorul* cât și *Hymnul* au fost compuse în primăvara anului 1906. În afara concepției timbrale și a anului în care cele două piese au fost scrise (credem ca *Hymnul* a fost scris, dacă nu în paralel cu Dixtuorul, cel puțin imediat după el), cele două creații mai au în comun un alt element: tema primă din partea a III-a a *Dixtuorului* ce devine tema pe baza căreia se construiește întreaga dezvoltare a *Hymnului* (ex. 5). Preluarea este atât de evidentă încât nu mai merită comentarii.

Revenirea A-ului (Mib) aduce un plus de solemnitate prin inserția corului bărbătesc la o singură voce: *Înalță-ți ruga, Țeară...* Indicația de *molto maestoso* se păstrează până la coda expusă în tutti și în *ffff* . Uralele corului sunt dublate de salvele de tun ce marchează primul timp al fiecărei măsuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex.5



Creație de tinerețe a lui George Enescu, *Imnul Jubiliar* a avut o istorie tragică, fiind ocolit vreme de un secol de la o nouă execuție. Fiind o piesă ocazională, legată de figura emblematică a regelui Carol I și în același timp singulară în catalogul creației Maestrului, partitura nu a fost reluată în concerte, fiind chiar exclusă din toate cercetările enescologilor români după 1944, din motive politice.

Pornind de la faptul că Imnul Jubiliar nu mai putea fi interpretat de fanfarele din ziua de astăzi, Inspectorul Muzicilor Militare col. Ionel CROITORU a aranjat această creație în spiritul și structura unei formații de suflători de tip simfonic. Interpretarea acestei pagini enesciene într-o noua haină orchestrală și la un veac de la audiția absolută, va constitui o repunere în circuitul național și universal a singurei creații scrisă de Maestru pentru fanfară și, în același timp, un omagiu pe care muzicienii militari îl aduc Marelui Enescu într-un moment de sărbătoare pentru muzicile armatei: 175 de ani de la apariția muzicilor militare românești, 70 de ani de la înființarea Școlii elevilor muzicanți militari de către Egizio Massini și 55 de ani de la înființarea Muzicii Reprezentative a Ministerului Apărării.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Clemansa Liliana FIRCA

"Modelul francez" în componistica românească din prima jumătate a secolului XX

Istoria modernă a muzicii românești numără printre cele mai consistente dintre capitolele sale pe acela al relațiilor cu școala muzicală franceză, relații cultivate pe linia formației lor ca și pe linia dezvoltării lor artistice ulterioare etapei de studii de către compozitori aparținând câtorva generații succesive. Sunt generații care se înscriu într-un interval de aproximativ 50 de ani, indiferent că plasăm acest segment de timp între anii de naștere (1866 și 1917) ai lui D.G. Kiriac și Dinu Lipatti – cel mai vârstnic și respectiv cel mai tânăr dintre compozitorii români de marcă ai primei jumătăți de secol XX formați cel puțin în parte în mediul francez – sau că socotim drept "borne" ale intervalului în chestiune sfârșitul ultimei decade a secolului al XIX-lea și sfârșitul anilor '40 ai secolului XX, adică momentul în care George Enescu și D.G. Kiriac își încep activitatea de creație și momentul ultimelor compoziții ale lui Dinu Lipatti.

Prin orientarea spre Franța muzicienii români ai perioadei amintite urmau desigur o tradiție culturală ce se consolidase deja, în jurul lui 1900, în mediile artistice și intelectuale autohtone; o tradiție ce avea să însumeze mai mult de 100 de ani, începută, să spunem, cu stagiul de studii extra-literare dar și cu contactele cu viața literară franceză ale lui Vasile Alecsandri în Parisul de pe la 1830, continuând cu formarea unor pictori români de primă mărime în prestigioasa "școală de la Barbizon" în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, apoi – pentru a rămâne în domeniul umanistic – cu o multitudine de juriști, literați, oameni de artă, istorici, arhitecți, pedagogi care fie își fac studiile în Franța rămânând mai mult sau mai puțin marcați (în sens benefic) de influențele culturii acestei țări, fie activează chiar în spațiul cultural francez (linia acestora din urmă conduce de la Brâncuși la Cioran și Eugen Ionescu) fie creează sau întrețin legături culturale și instituționale româno-franceze viabile până în anii celui de al doilea război mondial.

În componistica românească "modelul francez" s-a înfățișat de-a lungul timpului sub identități multiple, pe de o parte în funcție de orientarea imprimată discipolilor lor, inclusiv români, de către mentori din marile centre de învățământ

https://biblioteca-digitala.ro

muzical academic din Paris – *Conservatoire national de musique*, *Schola Cantorum*, *Ecole Normale de musique* – pe de altă parte și mai cu seamă în funcție de direcțiile stilistice dominante sau suficient de conturate într-un moment istoric sau altul în arta muzicală franceză. Mai pot fi distinse ca tipuri de influențe cele *directe*, exercitate de *muzica franceză* și cele *indirecte*, exercitate de *mediul muzical sau de mediul mai larg artistic francez* asupra nu puținilor compozitori români care le-au frecventat pe parcursul unei destul de frământate, de instabile jumătăți de secol. "Modelul muzical francez" a fost, cu alte cuvinte, nu numai unul tehnic sau de cod stilistic, ci și unul dat de orientări estetice și mișcări de idei dacă nu întotdeauna inițiate, în ori ce caz îmbrățișate, asumate, promovate de muzicieni în chipuri și forme specifice.

Măsura în care contactele cu aceste realități vor fi stimulative sau inhibante pentru creația compozitorilor români va depinde firește de forța personalității fiecăruia, va depinde, mai exact, de capacitatea unora sau altora dintre artiști de a rezista **pretențiilor normative** ale modelului urmat, pretenții pe care Lucian Blaga le socotea definitorii pentru tot ceea ce a însemnat "înrâurire" a culturii franceze asupra culturilor altor popoare.

La începutul anilor '90 ai secolului al XIX-lea stagiul de "studii la Paris" nu mai era, pentru tinerii compozitori în formare, absolvenți ai conservatoarelor din țară, de o noutate absolută. Rezultatele fructificării în propria operă a celor "învățate" la Paris aveau să fie însă, desigur, inegale. Din acest punct de vedere cazul lui D.G. Kiriac a fost fără îndoială unul fericit.

Sosit în 1892 în capitala Franței, Kiriac urmează succesiv cursuri la Conservator și la *Schola Cantorum*, unde face parte din prima serie de elevi ai lui Vincent d'Indy. Importante pentru formația de compozitor a lui Kiriac aveau să fie direcțiile de studiu pe care le promovau – de la catedră sau/și în afara ei – doi dintre reputații săi profesori francezi. E vorba de studiul aprofundat al cântului gregorian, implicit al modurilor medievale, și de studiul polifoniei palestriniene, pretinse, în cadrul cursului său de compoziție, de către Vincent d'Indy la *Schola Cantorum* iar pe de altă parte de cercetările laborioase în domeniul modurilor și al cântării liturgice grecești, intreprinse de Bourgault-Ducoudray, profesorul de istoria muzicii al lui Kiriac la Conservatorul din Paris. Nu poate fi trecută cu vederea nici impresia pe care trebuie să i-o fi făcut tânărului muzician român interesul pe care atât Bourgault-Ducoudray cât și Vincent d'Indy l-au manifestat, sub forme și din perspective diferite, față de cântecul popular, cel dintâi mai ales pe linia culegerilor și a contribuțiilor teoretice în materie, cel de al doilea mai ales pe linia utilizării în compoziție a melodiilor populare franceze.

Aplecarea expresă asupra melosului vocal tradițional de sursă liturgică sau folclorică, aprofundarea și punerea în valoare în compoziție a caracteristicilor modale ale acestui melos, cultivarea polfoniei în forme uneori apropiate de cele palestriniene, sunt, dintre "câștigurile" învățăturii sale muzicale franceze, cele cărora Kiriac le va da un nou sens, aplicându-le unor cu totul alte realități decât

https://biblioteca-digitala.ro

cele ale culturii muzicale occidentale din care le dobândise. Căci fie monodia liturgică de tip răsăritean (în locul celei gregoriene), fie o tematică muzicală împrumutată sau dedusă din folclorul autohton se vor constitui în mod firesc ca materie melodică a operelor corale ale compozitorului, în ambele cazuri Kiriac inițiind o reformare a limbajului melodic și multivocal coral pe baza valorizării particularităților modale ale tocmai **acestei** "materii" melodice. Disciplina polifonică însușită la clasa lui d'Indy nu va rămâne nici ea fără roade. Așa cum remarca încă din 1938 Zeno Vancea cu privire la compozițiile corale religioase ale lui Kiriac, "frumusețea 'formei' [acestora] este realizată printr-o savantă distribuire a tuturor mijloacelor de construcție polifonică – ison, imitație, dezvoltare liberă a vocilor din restul ansamblului – fără ca nici unul din aceste mijloace să devină un procedeu pur mecanic"[1]. Iată și o caracterizare de dată mai nouă a scriiturii polifonice corale a lui D.G. Kiriac, datorată lui Alexandru Șumski, caracterizare ce face încă mai evidente legăturile acestei scriituri cu un filon prestigios: "Conducerea lineară a vocilor, armoniile statice de cvintă și octavă ca și abia schițatele relații funcționale amintesc de structura palestriniană"[2]. Prin recurgerea prioritară la polifonie Kiriac a realizat o primă și importantă breșă în uzanța de influență rusă a folosirii exclusive sau predominante, în muzica corală bisericească de la noi, a scriiturii armonice.

Configurarea unui alt "model" muzical francez se produce, la început de secol XX, tot grație învățăturii muzicale d'indyste. De data aceasta nu latura modală și nici cea polifonică a respectivei învățături ci latura ei vizând *arhitectonica muzicală* își va exercita ascendentul asupra artei primilor noștri simfoniști, formați inițial în cadrul Conservatorului bucureștean la clasa de compoziție a lui Alfonso Castaldi, apoi desăvârșindu-și studiile la *Schola Cantorum* sub îndrumarea lui Vincent d'Indy; grupul acestor compozitori – aparținând unuia mai amplu, cunoscut îndeobște sub denumirea de "școala Castaldi" – îi includea pe Golestan, Cuclin, Otescu, Enacovici, Alessandrescu. Se știe că doctrina d'indystă în domeniul formei se dorea continuatoarea principiilor beethoveniene de dezvoltare tematică, principii pe care modalitatea ciclică moștenită de la Franck trebuia să le fortifice în ceea ce privește potențialitatea motivelor și economia lor în ansamblul operei. În realitate, concepția ciclică post-franckiană profesată de d'Indy în pedagogia sa ca și în propria compoziție era o concepție cvasi-*devitalizată* deoarece implica suprasolicitarea "motivelor generatoare", forțarea și exploatarea oarecum mecanică a capacităților lor germinative, carențe ce nu vor întârzia să se manifeste în operele unora dintre discipolii români ai magistrului de la *Schola*... Exemple în acest sens pot fi găsite în producții ale unor Golestan, Cuclin sau Enacovici, în care principiul ciclic acționează mai curând sub aspectul său repetitiv, leit-motivic, decât sub acela transformațional. Incompatibilă cu

[1] Zeno Vancea, *Muzica bisericească corală la români* [1938], Timișoara, 1944, p. 62.

[2] Alexander Șumski, *Studien zur rumänischen Kirchenmusik um 1900. Dumitru Georgescu Kiriac und der neomodale Stil*, Gersau, 1986, p.243.

https://biblioteca-digitala.ro

dezvoltarea de tip beethovenian se dovedește de asemenea la unii autori (la C.C. Nottara, de pildă) utilizarea ca teme a unor linii melodice ample, fluente, de certă influență franceză (ele descind dintr-o tipică declamație instrumentală post-franckiană) teme ce se refuză segmentărilor și manifestă în consecință o anumită inerție în procesele de dezvoltare.

Singurul caz de depășire a impasului gândirii arhitectonice de filiație d'indystă rămâne probabil acela al lui Alfred Alessandrescu. Viabilitatea unor poeme simfonice precum *Didona* sau *Acteon* se datorează **și** calităților lor de ordin constructiv, constând în remarcabila economie a materialului tematic, supus unui travaliu dezvoltător intens, în acea "lapidară condensare a motivelor" (cum o califica George Breazul) care nu contravine melodismului bogat și inspirat al lucrărilor.

Nu poate fi omis, în fine, atunci când vorbim despre raportarea unor compozitori din "școala Castaldi" la un model d'indyst, impactul pe care *Simfonia pe un cântec francez de la munte* a maestrului francez pare să-l fi avut asupra cel puțin unuia dintre elevii săi, anume Stan Golestan, compozitor care beneficia mai ales în primele două decenii ale secolului trecut de o excelentă reputație în cercurile muzicale pariziene (în mod surprinzător, numele lui Golestan era asociat adesea cu cel... al lui Enescu, ceea ce spune mult despre discernământul criticilor și chiar al unor îndeajuns de cunoscuti muzicieni francezi ai timpului...). În contextul căutărilor de "soluții naționale" în compoziția simfonică românească – căutări ce agitau deja spiritele în mediul compozitoricesc autohton în anii de după 1900 – Golestan invoca *Simfonia*... mentorului său francez ca pe un demers întru totul demn de urmat: "Acela care într-adevăr a reușit să deschidă calea – scria prin 1909 Golestan – e Vincent d'Indy, care în *Simfonia* [...sa] a unit o temă populară cu concepțiunea beethoveniană"[1]. Este "calea" pe care Golestan însuși a urmat-o, încercând să "unească" rapsodicul cu dialectica dezvoltărilor simfonice în compoziții-hibrid sortite să suscite posterității cel mult un interes istoric.

Percepem în general ca "franțuzesc" climatul sonor al multora dintre producțiile "școlii Castaldi" (ca de pildă poemele simfonice *Vrăjile Armidei* sau *Narcis* de I. Nonna Otescu sau cele deja pomenite ale lui Alfred Alessandrescu, sau poemele pentru vioară și orchestră sau vioară și pian ale lui Enacovici) datorită anumitor melanjuri de influențe relativ lesne de identificat: influențe ale armoniei franckiene și post-franckiene întrepătrunse cu acelea, mai estompate, ale "armonismului" debussyst, un cromatism înrudit cu cel wagnerian dar de aceeași provenință târziu-romantică franceză, conjugat ocazional cu o coloratură diatonic-modală a discursului melodic (ce include uneori și pentatonisme sau structuri hexatonale) coloratură caracterizantă pentru o zonă mai nouă – "predebussystă" și

[1] Stan Golestan, *Rolul cântecului popular în opera simfonică*, în *Muzica*, Buc., nr. 8-9, 1909, p. 288.

https://biblioteca-digitala.ro

debussystă – a muzicii franceze, în fine, în orchestrație, valorizarea anumitor timbre sau mixturi de timbre, de hotărâtă influență Debussy.

Temele mitologice, curente în muzica franceză romantică (dar nu numai: ele vor face carieră până târziu, la Ravel, Milhaud, Honegger) i-au sedus și pe simfoniștii români ante-citați, programatismul pe care ei l-au cultivat cu insistență sprijinindu-se adesea pe tocmai astfel de teme.

Este locul să mă refer din nou aici (am făcut-o și cu alte prilejuri) la cazul absolut singular – și, în opinia mea, încă misterios – al poemului simfonic *Marsyas* de Alfonso Castaldi. În 1923, cu ocazia executării lucrării la Paris, un critic îl califica pe compozitor drept "un impresionist rafinat"[1]. Tangențele cu impresionismul debussyst ale acestui poem compus de Castaldi în 1907 apar cu atât mai uimitoare cu cât nu există dovezi că autorul, de formație muzicală exclusiv italiană, ar fi frecventat, precum o vor face elevii săi deja menționați, mediul muzical francez; în plus, sosirea lui Castaldi în România datează din același an 1894 în care Debussy compunea *Prélude à l'après-midi d'un faune* – *opus*-ul ce avea să marcheze nașterea "impresionismului muzical" (denumire controversată astăzi în muzicologie!) și să-l consacre pe autor ca inițiator al acestui curent în muzica europeană. Se poate desigur presupune că partitura debussystă nu i-a rămas necunoscută lui Castaldi, faunul Marsyas ca și solo-ul de flaut prin care acesta e portretizat fiind poate "replici" ale poemului castaldian la capodopera compozitorului francez. Chiar dacă așa stau lucrurile, promptitudinea cu care Castaldi se informează asupra unui stil muzical "de ultimă oră" și cu care îi asimilează datele este aproape fără egal în componistica românească a epocii, neracordată, în ansamblul ei (cu marea excepție a creației enesciene) la cea contemporană europeană. Limbajul din *Marsyas* comportă fără îndoială, în destule momente, o dualitate romantică-impresionistă ce nu poate fi ignorată; rămâne cu atât mai interesant faptul că **nu** prin acest mixaj, ci prin latura sa ne-romantică, prin valențele sale "impresioniste" poemul simfonic al lui Alfonso Castaldi devine – **tocmai el** și nu un *opus* debussyst ! – un important punct de referință pentru operele situabile într-un spațiu stilistic impresionist-românesc ale unor succesori (Alfred Alessandrescu vorbește la un moment dat despre "influențele fascinante pe care *Marsyas* de Castaldi le-a exercitat asupra creațiilor aproape tuturor colegilor [compozitorului]"[2]). Lucrul nu face decât să confirme existența în *Marsyas* a unui **potențial de compatibilitate** între discursul melodic de tip impresionist-debussyst și cel de tip folcloric *parlando rubato*, – libertatea ritmică, inflexiunile modale, alura improvizatorică a melodiei, constituită prin "toarcerea" într-un fir melopeic a unor microentități melodice relativ individualizate fiind tocmai trăsăturile, probabil neconștientizate de Castaldi dar "descoperite" de unii dintre

[1] Gabriel B[ender], *La musique en Roumanie. L'école musicale moderne*, în *Le Guide du Concert*, Paris, nr.23, 16 martie 1923, p. 238.

[2] Alfred Alessandrescu, *Aux concerts symphoniques. Le "Divertissement" de Filip Lazăr...*, în *L'Indépendance Roumaine*, București, 12 februarie 1925.

https://biblioteca-digitala.ro

urmaşi, care probează această compatibilitate şi care au făcut posibil impresionismul de "amprentă" românească la care m-am referit .

De fapt, cu doar patru ani înainte de apariţia poemului lui Castaldi, în 1903, o primă atingere de "modelul" debussyst şi totodată o foarte personalizată integrare a datelor acestuia în propriul limbaj al compozitorului se produseseră în două scurte momente ale creaţiei camerale enesciene: e vorba de *Pavana* din *Suita pentru pian op. 10* şi de micul lied *Regen* (Ploaia) pe versuri de Carmen Sylva. Discreta aluzie pastoral românească din *Pavană* readuce în discuţie chestiunea "compatibilităţii" şi posibilităţilor de confluenţă a celor doi termeni stilistici, astfel că ne putem întreba dacă filonul impresionist-românesc, de care pomeneam, din muzica românească a primei jumătăţi de secol XX (perceptibil, de pildă, în unele compoziţii de prin anii '20 ale lui Filip Lazăr sau în pagini din opera comică *De la Matei cetire* – compusă în 1938 - de Otescu) nu-şi are cumva originea în contribuţiile complementare, din primii ani ai secolului, ale lui Enescu şi Castaldi.

Merită, cred, să mai zăbovesc puţin – privind lucrurile dintr-o perspectivă istorică mai largă – asupra a ceea ce numeam "posibilităţile de confluenţă" a elementelor de limbaj propuse de discursul debussyst cu cele preluate din sau sugerate de melosul folcloric. Se ştie că la începutul secolului XX "impresionismul muzical" a fost pentru "şcolile naţionale" est- şi central-europene un curent dintre cele mai profitabile, în sensul că sugestiile pe care creaţia lui Debussy le-a transmis, în materie de morfologie muzicală, compozitorilor în cauză au fost de natură să ducă la depăşirea provincialismului şi uneori a dependenţei exclusive de romantismul german, instalate de antecesori, în favoarea unor soluţii moderne, soluţii apte totodată să releve *specificitatea* valorilor muzicale indigene pe care aceşti creatori le-au integrat într-un fel sau altul în opera lor. Bartók oferă în această privinţă un exemplu eclatant şi din aceeaşi perspectivă istorică largă poate fi abordat cu siguranţă şi exemplul enescian.

Problema raportărilor lui Enescu la oricare dintre realităţile muzicale cu care compozitorul a venit în contact (folclor, stiluri muzicale istorice sau moderne, date de limbaj din zonele cele mai diverse ale spectrului componistic contemporan) este una foarte specială deoarece ea nu se poate pune în termenii unor "modele" pe care muzicianul le-ar fi "urmat" mai mult sau mai puţin fidel. O clarificare importantă se impune aici şi anume aceea că Enescu **a regândit** fundamental toate informaţiile primite din lumea de muzică ce l-a înconjurat, filtrându-le printr-o subiectivitate bogată şi profundă. După uşoara "tuşă" debussystă a paginilor timpurii de care vorbeam mai înainte, relaţia muzicii enesciene cu stilistica autorului lui *Pelléas...* cunoaşte o evoluţie semnificativă, mai întâi către originalul *Carillon nocturne*, care încheie *Pièces impromptues op. 18* pentru pian – o compoziţie ce întrece cu mult ca modernitate ori ce eventual "model debussyst", o

https://biblioteca-digitala.ro

pagină în care politonalitate, onomatopee și sugestii folclorice se contopesc într-o incredibilă sinteză – apoi către un fel de *arrière-plan* impresionist care va subzista în unele compoziții târzii (mă gândesc în special la tablourile cu temă "acvatică" din suita *Impresii din copilărie* pentru pian și vioară și din *Suita a III-a "Sătească"* pentru orchestră, tablouri ce se definesc prin fluența "arabescului"sonor sau, dimpotrivă, prin alcătuirea fracționată, intermitentă a melodicii, prin ambiențele modale mereu schimbătoare, printr-o ritmică de pulsație neregulată, adică prin valori ce țin în același timp de o memorie a discursului debussyst și de "personalitatea" – enesciană și românească – a limbajului compozitorului).

Enescu și-a apropriat tehnica ciclică franckiană ca pe un mijloc ce corespundea naturii și predispozițiilor sale de simfonist, timpuriu afirmate, filiera scolastică d'indystă fiindu-i de altfel – chiar în plan biografic – totalmente străină. Procedurile construcției ciclice sunt mânuite dezinvolt și inventiv în lucrări de dată foarte timpurie ale compozitorului, și mai important fiind însă faptul că încă din această etapă timpurie a scrisului său, Enescu dezvoltă, intensifică latura transformațională a procedurilor în cauză; travaliul *ciclic* devine de fapt, în muzica sa, inseparabil de cel *variațional*, devine întrucâtva parte integrantă a acestuia, știut fiind că **variația** se va impune cu timpul ca un *modus operandi* definitoriu pentru gândirea constructivă a muzicianului.

Ceea ce l-a condus pe Enescu la compunerea ciclului de melodii *op. 15* (*7 Chansons de Clément Marot*) nu pare să fi stârnit până acum curiozitatea cercetătorilor. Gestul "arhaizant" din *opus 15* nu a fost totuși rezultatul unei simple fantezii sau al unei opțiuni întâmplătoare a compozitorului; el a avut un suport cultural bine definit în acea "lentă mișcare de descoperire a poeziei baroce și pre-baroce franceze"[1], mișcare ce se desfășura la finele secolului al XIX-lea în mediul literar francez și care a determinat apariția, *încă din acel moment*, în opera lui Debussy și a lui Ravel, a unor lucrări compuse pe poezii ale unor autori din secolele XV și XVI. Ciclul de melodii *7 Chansons de Clément Marot* compus de Enescu în 1908 are "antecedente" în coruri *a capella* și melodii pentru voce și pian compuse de Debussy pe versuri de Charles d'Orléans (același compozitor va mai semna în 1910 ciclul *Trei balade de François Villon*) dar mai ales în cele două melodii pentru voce și pian compuse în 1896 și 1899 de Ravel pe *epigrame* de Clément Marot. Demersul enescian din ciclul Clément Marot nu reprezintă o re(con)stituire "neoclasică" de stil muzical, ci o echivalare în și prin muzică a unui stil poetic, ceea ce îl deosebește de aluzia relativ directă la epoca evocată – aluzie realizată, în principal, grație scriiturii clavecinistice a acompaniamentului – din piesele lui Ravel. Din această deosebire de atitudine "arhaizantă" decurge poate, în oarecare măsură, și **plusul** de sugestivitate în evocarea climatului renascentist "prețios" (cum îl numește M. Marnat) al poeticii lui Cl. Marot, pe care cele *7*

[1] Marcel Marnat, *Maurice Ravel*. Paris, 1986, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro

Chansons de Clément Marot îl posedă comparativ cu ravelienele *Epigrammes de Clément Marot*, un plus care este unul de *înțelegere în spirit* a acestui climat și deci și unul de adecvare, implicit de subtilitate, a limbajului muzical folosit de compozitor spre a-l reda.

Pașii hotărâți spre modernitate, voința de "sincronizare [...] cu 'pulsul epocii'"[1] în materie de limbaj, caracteristice pentru o zonă "de avangardă" a componisticii românești de după 1920 – zonă a cărei configurare reprezintă principalul factor propulsiv pe care interbelicul îl aduce în acest domeniu – l-au avut printre cei mai interesanți exponenți pe Theodor Rogalski. După un prim stagiu de studii în străinătate, la Leipzig, sub îndrumarea lui Siegfried Karg-Elert,"unul dintre puținii reprezentanți ai impresionismului din Germania"[2], notează Zeno Vancea (care crede că influența acestui maestru a fost importantă pentru direcționarea componisticii de maturitate a muzicianului român) Rogalski urmează, între 1924 și 1926, la Paris, cursurile lui Vincent d'Indy. O chestiune de prim interes privind influențele primite de Rogalski în timpul anilor săi de formare la Paris rămâne deocamdată neelucidată: au existat într-adevăr între tânărul Rogalski și Maurice Ravel *contacte directe*, de la elev (discipol) la maestru, "studii" pe care cel dintâi le-ar fi urmat cu cel din urmă, așa cum rezultă din relatările unora dintre foștii studenți ai lui Rogalski la cursul său de orchestrație[3], sau cunoașterea "în detaliu" (v. nota 10) a muzicii lui Ravel i-a fost prilejuită lui Rogalski de analizarea atentă a partiturilor și audierea în concert a lucrărilor acestui corifeu al muzicii moderne franceze[4]? Ipoteza ultimă mi se pare, cel puțin pentru moment, singura demnă de luat în considerare, dată fiind lipsa unor probe care să o facă acceptabilă pe aceea a "contactelor directe" dintre cei doi muzicieni (acestea s-ar fi putut produce numai în împrejurări cu totul speciale, până acum nedescoperite, știut fiind că Ravel nu a "predat" niciodată cursuri în cadre scolastice instituționalizate).

Indiferent de ceea ce lexicografia și scrierile monografice consacrate compozitorului vor stabili finalmente referitor la perioada pariziană a formării lui

[1] Ion Pop, *Momente ale avangardei literare românești/Moments in the Romanian Literary Avant-Garde*, în: *București, anii 1920-1940: între avangardă și modernism/Bucharest in the 1920s-1940s: Between Avant-Garde and Modernism*, București, 1994, p.18.

[2] Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX* (vol.2), București, 1978, p. 50.

[3] Nicolae Beloiu: "Perfecționarea studiilor și-o făcuse la Paris, unde avusese prilejul să studieze cu Maurice Ravel" (apud Laura Manolache, *Theodor Rogalski*, manuscris, [2001], p. 82). Eugen Pricope: "Orchestrația, instrumentarea, pentru mentorul nostru, care învățase cu iscusitul Ravel, făcea parte din însuși procesul de creație" (apud *ibid.*, p. 84).

[4] Laura Manolache a avut amabilitatea să-mi facă cunoscută o mărturie a unui bun prieten al lui Th. Rogalski, violoncelistul George Drăghici, aflat în același timp cu Rogalski la Paris. Citez dintr-o scrisoarea (e-mail) ce mi-a fost adresată de autoarea citată: "[G. Drăghici] mi-a spus [...] că împreună cu Toto [Th. Rogalski] erau abonați la o editură muzicală, de unde au primit (la prețuri studențești, pe foaie proastă) mii de partituri de muzică 'contemporană' pe care le-au analizat împreună, aproape zilnic. Pe cele pentru orchestră le citea Rogalski, care se ținea la curent cu tot ce se putea: audia cursuri, frecventa seară de seară concertele și spectacolele de operă [...] Drăghici își amintea că **știau la detaliu creația lui Ravel** (subl.n.)".

https://biblioteca-digitala.ro

Theodor Rogalski, filiația cvartetului său de coarde – datând integral din acești ani?[1] – față de "școala franceză" în general și față de stilul lui Ravel în special este evidentă. "Ravelian" e într-adevăr calificativul folosit îndeobște în legătură cu linia franceză pe care se plasează stilistic și ca limbaj cvartetul de Rogalski (care face parte, alături de cele semnate de Perlea și Jora, dintr-o triadă prestigioasă de cvartete românești apărute în deceniul 3). Pe ce anume se fondează, însă, aprecierea de mai sus? Aflăm răspunsul numai comparând lucrarea lui Rogalski cu cvartetul scris de Ravel în 1904; atât auditiv, cât și la o examinare în paralel a celor două partituri, analogiile dintre ele sunt edificatoare. (O precizare se impune aici: cunoașterea de către Rogalski a cvartetului de Ravel nu necesita prezența la Paris a tânărului compozitor român; partitura în cauză îi va fi fost, foarte probabil, accesibilă și la Leipzig, întrucât ea "făcuse epocă" în istoria modernă a genului – v. și nota 11). Tonalitatea *fa major*, comună celor două cvartete, ca și frapantele asemănări dintre tema principală a primei părți din cvartetul lui Rogalski și "omologa" ei din cvartetul ravelian nu sunt, cu siguranță, simple coincidențe; tot astfel, desenele melodice – adesea de subtilă filiație pentatonică – cursive, fluente ritmic, de tip *arabesc*, paralelismele armonice, grija expresă pentru culoare, iarăși similare în ambele *opus*-uri (și prin care acestea se situează într-o încă perceptibilă descendență debussystă). De sursă raveliană par a fi, în partitura lui Rogalski, și unele detalii, cum ar fi, în instrumentație, efectele speciale de timbru și registrație (dublajele, inclusiv la dublă octavă, vioară-violoncel, "spațierea" la dublă octavă a viorilor, viola tratată solistic, inclusiv în registrul ei acut)[2]. O importantă trăsătură care leagă cvartetul lui Rogalski de "școala franceză" constă, în fine, în apelul la tehnica ciclică (utilizată, e drept, în forme mai mult "recapitulative" decât transformaționale) deprinsă de autor la clasa lui d'Indy (Ravel o aplică de asemenea în cvartetul său dar preluând-o, ca și Enescu, direct din sursa franckiană originară).

Revenind la "enigma" relației Rogalski-Ravel (în planul biografiei celui dintâi), trebuie adăugat că dezlegarea ei ar aduce înainte de toate un plus de argumente raportării artei de orchestrator a lui Rogalski la modelul ravelian (raportare devenită oarecum uzuală în discursul profesional privind componistica lui Rogalski). Vom rămâne, oricum, până atunci, la convingerea că rafinatul colorism instrumental/orchestral-armonic, consubstanțial (...ca și în cazul lui Ravel) actului compozițional, care personalizează stilul lui Rogalski până la a-l face aproape unic în peisajul componistic interbelic – și nu numai – românesc,

[1] Privitor la data compunerii cvartetului, informațiile sunt contradictorii: 1923, după unii autori, 1925, după alții. În proiectata sa monografie "Theodor Rogalski", Laura Manolache scrie că lucrarea a fost "începută la Leipzig" în 1923 și terminată în 1925 la Paris, unde a avut loc, în același an, și prima ei audiție (cf. L.M., *op.cit.*, p. 16).

[2] "În replică", parcă, la gama *fa major* pe dublă octavă (sfârșită cu o scurtă coborâre cromatică pe *mi bemol*, doime) parcursă de violoncel, în paralelisme de terțe cu vioara a 2-a, la începutul primei părți din cvartetul de Ravel, o gamă cromatică, tot pe *fa*, în ambitus de septimă mică (așadar tot până la *mi bemol*, sunet având de asemenea durata de doime) e parcursă de violoncel, în aceleași paralelisme de terțe cu vioara a 2-a, în măsurile 7-10 ale primei mișcări din cvartetul de Rogalski.

https://biblioteca-digitala.ro

datorează mult influenței lui Ravel (mai mult, în ori ce caz, decât datorează unei alte influențe ce nu poate fi ignorată, cea a nonconformismului stravinskian în materie).

Marcel Mihalovici și-a început cariera artistică în jurul anului 1920, la Paris, unde s-a și stabilit. Mihalovici a fost în general un compozitor deosebit de receptiv la **noul muzical,** ceea ce l-a făcut ca încă din momentul stabilirii în capitala Franței să se simtă atras de mediile de avangardă artistică ale locului. În peisajul muzical parizian al acelor ani își afirma prezența și estetica non-conformistă mănunchiul de compozitori cunoscut sub denumirea de "grupul celor șase" avându-i ca mentori pe Erik Satie și pe poetul Jean Cocteau, care au direcționat, fiecare în felul său, spiritul de frondă și dispozițiile contestatare ale grupului. "Lejeritate [...], ironie [...], burlesc"[1], simplicitate frizând uneori facilul exprimării, orientare spre muzicile recreative ale epocii (în sensul citării sau imitării muzicilor de bâlci, de cabaret, de circ etc.) sunt forme ludice de protest estetic (antiacademic, antiromantic, antiimpresionist) ce se regăsesc într-o sumă de producții ale "celor șase", cu predilecție în lucrări scenice; balete, pantomime, opere comice vor materializa atât muzical, cât și literar și scenic crezul demitizant al acestui grup, format de altfel din personalități foarte diferite. Interesant și nu lipsit de consecințe pentru o parte din producția muzicală a timpului este faptul că ironia, humorul burlesc, parodicul promovate de Satie și de "grupul celor șase" se intersectau cu trăsături similare proprii operelor de așa-numită "perioadă rusă", foarte recente, ale lui Stravinski, – stabilit în Franța, deja celebru și extrem de prețuit de componenții grupului ca și de mulți muzicieni francezi cu vederi moderne. (A existat la un moment dat chiar opinia după care baletul *Parade* de Erik Satie l-ar fi "influențat" pe Stravinski, exploatându-se probabil o bună apreciere dată de Stravinski acestui balet după premiera sa din 1917).

În această ambianță artistică și sub ascendentul ei va compune Marcel Mihalovici primele sale lucrări scenice (deschizătoare de altfel ale unui filon teatral fecund în creația compozitorului). Baletul cântat *Une vie de Polichinelle* (compus în 1922) a cărui partitură pare să se fi pierdut, sugerează imediat apropierea de formulele teatral-muzicale stravinskiene din *Les Noces* sau *Renard*, în timp ce prin subiect el evocă o dată mai mult lumea marionetelor și a teatrelor de bâlci, căreia îi aparțin atât *Petruşka* de Stravinski cât și *Parade* de Satie. Un pandant oriental-balcanic al acestei lumi se profilează în baletul *Karagueuz* (datând din 1926) (titlul este omonimul denumirii unui "teatru de umbre" de tradiție balcanică și totodată al unuia dintre cele două personaje centrale ale acestuia). Recurgând la mijloacele unui ansamblu instrumental redus (suflători + pian), el însuși de influență stravinskainã, compozitorul realizează, în *Karagueuz*, un discurs mozaicat, întreţesut de citate sau cvasi-citate din domenii populare eterogene (marșuri de

[1] Gisèle Brelet, *Musique contemporaine en France*, subcap. *Francis Poulenc*, în: *Histoire de la musique* sous la direction de Roland-Manuel, vol. II, Paris, 1963, p.1153.

https://biblioteca-digitala.ro

fanfară, valsuri, romanţe dar şi melopei orientalizante sau folclor balcanic cu vagi rezonanţe româneşti) – toate, supuse unui regim de deformare ironică, de parodiere a "modelelor". În *Karagueuz* sunt hiperbolizate, putem spune, comicul şi naivităţile acelei "musique de foire" (muzica de iarmaroc) atât de gustată de cei din "grupul celor şase"; în acelaşi timp însă, baletul lui Mihalovici are, în raport cu muzica românească, şi semnificaţia unei prime proiecţii muzicale moderne a lumii balcanice (de la care o parte din cultura noastră, în expresiile ei literare, plastice, muzicale, se revendică în spirit şi chiar în literă), lume ce va fi evocată, cu 10 ani mai târziu, şi în cunoscutul *Isarlâk* de Paul Constantinescu.

Caracterele **de avangardă** ale muzicii lui Mihalovici se afirmă "în forţă" în multe dintre *opus*-urile sale simfonice şi camerale compuse între 1920 şi 1930 – citez oarecum la întâmplare lucrările *Notturno* şi *Fantezie* pentru orchestră, ciclurile de piese pentru pian *Quatre Impromptus* şi *Quatre Caprices*, ba chiar lucrări cu tematică folclorică precum *Chindia* pentru 13 suflători şi pian sau *Cântece şi jocuri*, un ciclu de 4 miniaturi pentru voce şi pian. Polifonică sau omofonă, scriitura muzicală este, în aceste lucrări, densă şi complexă; ea implică fie o "cultivare sistematică", cum o califica Alfred Alessandrescu, a politonalităţii (linearizarea politonală a planurilor textului multivocal atinge o maximă în piesa orchestrală *Notturno*, în care tot Alfred Alessandrescu releva "o polifonie destul de arbitrară [...] suprapunând 8 sau 9 voci reale"[1]) fie, în armonie, structuri poliacordice de o atonalitate fără echivoc. Proaspetele experienţe politonale ale lui Milhaud şi Honegger din preajma şi de la începutul anilor '20 , alături de "tonalitatea suspendată" a lui Schönberg şi poate chiar de polimodalismul lui Stravinski alcătuiesc oarecum "în simbioză" – aş spune – modelul modernismului de factură sintetică al limbajului lucrărilor compuse de Mihalovici înainte de 1930.

Faimoasa deviză a "întoarcerii la Bach" lansată de Stravinski în 1924 se regăsea încă, pe la mijlocul anilor '30, în preceptele pedagogiei Nadiei Boulanger, reputata profesoară de compoziţie, la *Ecole Normale de musique* din Paris, a câtorva generaţii de muzicieni, printre care s-au numărat şi români. "Mai degrabă întoarceţi-vă la Bach decât la romantici", această recomandare pe care Nadia Boulanger o făcea în 1935 elevilor săi era ecoul evident al devizei stravinskiene, pe care autorul ei a urmat-o de fapt cu infinit mai puţină aplicaţie decât mulţi dintre contemporanii săi şi care a constituit crezul unui anumit "ortodoxism neoclasic" de relativ largă răspândire în muzica autorilor inter- şi chiar postbelici. Dinu Lipatti a frecventat cu asiduitate timp de cel puţin 3 ani, între 1935 şi 1937, cursurile Nadiei Boulanger – recomandarea acesteia, citată mai înainte, e reprodusă chiar de Lipatti într-o scrisoare către Mihail Jora[2] – şi a fost cu deosebire atras în această perioadă de direcţia stilistică "restitutivă" preconizată de profesoara sa. În 1936

[1] Alfred Alessandrescu, *Le 3-ème concert symphonique – le "Notturno" de M. Mihalovici*, în *L'Indépendance Roumaine*, Bucureşti, 5 februarie 1925.
[2] Cf. Grigore Bărgăuanu, Dragoş Tănăsescu, *Dinu Lipatti*, Bucureşti, 2000, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro

Lipatti compune *Concertino în stil clasic pentru pian şi orchestră de cameră* şi, se pare, o *Suită în stil clasic pentru orchestră de coarde* (al cărei manuscris nu a fost găsit), de asemenea o neterminată *Toccata pentru orchestră de cameră*, "tot în acelaşi stil", după cum îi comunică iarăşi tânărul compozitor lui Mihail Jora. "Pe aceasta din urmă, adaugă Lipatti, i-am prezentat-o lui Stravinski şi mi-a spus că nu mă poate sfătui mai bine decât să continui în aceeaşi direcţie"[1] (de notat că Stravinski susţinea în acel timp, tot la *Ecole Normale...*, un curs de compoziţie/analiză muzicală, frecventat de asemenea, se pare, de Dinu Lipatti). Orientarea timpurie a lui Lipatti către modele clasice şi preclasice (atât Bach cât şi Domenico Scarlatti se percep ca autori de referinţă în *Concertino...)* a fost aşadar una pe care mediul muzical francez i-a indus-o pe căile şcolii, ale unei pedagogii artistice de înaltă ţinută, care a persistat în a da curs dar mai ales în a imprima un caracter aplicat, sistematic şi de rigoare scolastică cerinţei de re-valorizare a trecutului "clasic", cerinţă pe cât de fulgurant exprimată, tot pe atât de neconformist şi personalizat tradusă în propria operă de uriaşul artist (...nefrancez) al timpului care a fost Igor Stravinski.

Legătura cu "epocile vechi" rămâne de altfel o constantă a operei lui Lipatti; ea se va manifesta în principal prin cultivarea polifoniei în formele ei imitative consacrate (fugă, fugato, canon) în lucrări a căror acuitate modernă face să nu mai putem vorbi decât cu extremă precauţie despre "neoclasicismul" lor (personal, optez pentru caracterizarea acestei referenţialităţi ca fiind una de tip **pseudo-restitutiv**) precum şi prin cele câteva transcripţii după Scarlatti sau Bach, ce figurează în catalogul compoziţiilor lui Lipatti.

Există şi o latură franceză *explicită* a limbajului muzical al lui Lipatti, în *opus*-uri pianistice sau pentru voce şi pian, mai puţin cunoscute – în ori ce caz mai puţin cântate . S-a scris despre stilul apropiat de acela al lui Fauré în care e compusă *Nocturna* pentru pian în *fa diez minor*[2] (prima dintr-un ciclu intitulat semnificativ *Trei nocturne franceze*); în cele două cicluri de melodii pentru voce şi pian, pe versuri de poeţi francezi (*Cinci Cântece* pe versuri de Paul Verlaine şi *Patru melodii* pe versuri de Rimbaud, Eluard şi Valéry, datând din 1941 şi respectiv 1945) limbajul este – prin forţa lucrurilor, aş spune -- de filiaţie franceză, mai pronunţat debussystă în cel de al doilea ciclu, în care structura recitativică a partidei vocale este una "post-Pelléas" iar la pian, o seamă de particularităţi ale scriiturii armonice, inclusiv de particularizări modale ale acesteia, denotă clar o aceeaşi descendenţă.

*

Ne putem întreba, în concluzie, dacă şi în ce măsură influenţa franceză s-a dovedit benefică pentru dezvoltarea, în decursul primei jumătăţi a secolului trecut,

[1] Cf. *Ibid.*, p.54.
[2] Cf. Zeno Vancea, *Dinu Lipatti*, în *Muzica*, nr. 2 (februarie) 1976, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

a componisticii românești. Răspunsurile la această întrebare nu pot fi simple, având în vedere pe de o parte marea diversitate a acestor influențe iar pe de altă parte tipologia la rândul ei foarte diversificată a raportărilor compozitorilor români la "modele muzicale franceze". Situațiile pe care le-am înfățișat au pus în evidență atât demersuri fructuoase cât și drumuri închise, abordări atât "personalizate" cât și epigonice, temporare cât și relativ durabile ale "modelelor" în chestiune. Dincolo însă de orice contingență, anumite legături de profunzime, anumite continuități se lasă totuși deslușite. Mă gândesc în primul rând la ceea ce aș numi o **paradigmă impresionistă** care traversează literatura muzicală românească începând cu *Pavana* din *opus 10* de Enescu, care se regăsește, către finele primei jumătăți de secol, în cele *Patru melodii* pentru voce și pian pe versuri de poeți francezi de Dinu Lipatti și care va funcționa câtva timp și în componistica de după 1950. Putem vorbi și de o altă paradigmă, manifestată în plan strict morfologic, aceea a unui **modalism de sorginte franceză** (nu neapărat impresionistă) prezent mai ales în limbajul armonic al compozițiilor, uneori "conciliat", alteori nu cu un modalism autohton. Dacă pentru compoziția muzicală europeană din primele 2-3 decenii ale secolului trecut "înnoire a limbajului" a însemnat în primul rând evitare a tonalității, atunci pentru muzica românească a aceleiași epoci această înnoire, înfăptuită în bună parte pe baze modale, s-a datorat și unei modernizări a resurselor în acest domeniu produsă pe căi împrumutate din muzica franceză.

Sunt realități ce dau o imagine la prima vedere restrictivă, în fond însă esențială asupra a ceea ce au însemnat pentru muzica românească, atât în primele timpuri cât și în câteva etape ale evoluției ei moderne, legăturile multora dintre creatorii ei cu arta și mediile muzicale franceze.

https://biblioteca-digitala.ro

Francisc LÁSZLÓ

Secretul Rondo-ului *Alla Turca* de Mozart

Domnului Siegbert Rampe,
în semn de gratitudine,
de la un cititor încântat al cărții sale

Dacă Mozart, întâmplător, lăsa posterității în manuscris, fără titlu, acel „ceva" în la major, în trei părți, pe care Catalogul Köchel îl consemnează sub nr. 300i (331), cine și-ar fi permis să-l intituleze „Sonata"? Doar lucrarea contrazice, sub cel puțin trei aspecte esențiale, consensul unanim al epocii privitor la sonată ca gen, pe care Mozart, altminteri, l-a respectat! Dar Mozart însuși a numit acest triptic ieșit din comun „Sonată" și l-a tipărit sub acest titlu la editura Artaria – titlu cu care este, azi, cea mai populară sonată de pian a lui Mozart.

În acest caz, împotriva acestei calificări, s-ar putea invoca următoarele circumstanțe:

1. Dintre cele trei părți nici una nu prezintă semnalmente ale acelei modalități de edificare a formei muzicale, obligatorii pe atunci cel puțin în partea întâi a oricărei lucrări orchestrale, camerale sau solistice „sonatoide", care urma să fie supranumită de teoreticieni formă de sonată.

2. Toate cele trei părți se desfășoară în aceeași tonalitate: la major. În epoca lui Mozart s-au scris relativ multe sonate monotonale, dar toate acestea au fost alcătuite din două părți. Sonatele cu trei sau chiar patru părți, compuse toate în aceeași tonalitate, trebuie să fi fost excepții extrem de rare; eu personal nu cunosc nici una în afară de aceasta. Dacă totuși există, ele trebuie interpretate drept reminiscențe ale suitei baroce.

3. Partea întâi este o temă cu variațiuni, ceea ce la Mozart și contemporanii săi nu este o raritate ca parte mediană sau finală, dar ca parte de deschidere se întâlnește extrem de rar (Siegbert Rampe ne atrage atenția asupra unor lucrări aferente de C. Ph. E. Bach, pe care Mozart putea să le cunoască, precum și asupra unor exemple haydniene de mai târziu pe care, în schimb, el le atribuie influenței acestei sonate de Mozart.[1])

Partea a treia este extravagantă și în sine. În general, în literatura adiacentă se subliniază caracterul turcesc al substanței ei, acesta fiind explicitat și în titlu, iar în ceea ce privește forma, descendența ei din rondoul francez baroc. Caracterul turcesc este o evidență care scutește exegetul de explicații. În ceea ce privește forma, cel mai important mozartolog francez, G. de Saint-Foix, a calificat partea

[1] Siegbert Rampe: Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch. Kassel etc.: Bärenreiter, 1995, 256.

https://biblioteca-digitala.ro

chiar „tipul absolut" al rondoului francez.[1] Saint-Foix a nominalizat următoarele componente ale formei: (1) tema în la minor, care are (2) un refren în la major, aceasta din urmă revenind încă de două ori,[2] (3) un episod în fa diez minor, care nu este altceva decât „o variațiune în șaisprezecimi" și (4)[3]. Lacuna cea mai surprinzătoare a acestei descrieri cam fanteziste este menționarea celei de a treia reveniri a refrenului fără a pomeni de un al doilea episod. Corelând mențiunile analitice ale autorului cu realitatea partiturii, putem schița următoarea schemă de formă (A = "tema", B = „refrenul", C = „primul [și ultimul!] episod"; în cel de-al doilea rând al tabelei indic numerele de măsuri, în cel de-al treilea, tonalitățile):

AB	C	B	A	B	Coda	
1-24	25-32	33-56	57-64	65-88	89-96	97-127
la	La	fa diez	La	la	La———	

Într-adevăr, lipsa unor tranziții între secțiunile formei este o soluție tradițională franceză, nu mai puțin și faptul că dimensiunea acestora este de 8, respectiv n x 8 măsuri (în acest caz 3 x 8, A - ul și C - ul fiind de câte 24 de măsuri). Este mai puțin „tipic", ba chiar de neînchipuit ca un rondo francez să aibă atât o „temă" cât și un „refren al acesteia" și ca între cea de a doua și a treia revenire a „refrenului" să nu auzim și un al doilea episod, ci numai „tema". Nemaivorbind de faptul că, raportat la la minorul „temei", fa diez minor este o tonalitate relativ îndepărtată (90 de grade pe cercul cvintelor!). Personal, nu cred să existe un rondo francez clasic în care între o temă într-o tonalitate minoră și primul episod într-o altă tonalitate minoră să fi fost intercalat, cu funcție de punte, un „refren" în omonima majoră a primei și relativa majoră a celui din urmă! Despre un caz de o asemenea excentricitate susține autorul francez că ar fi tipic, ba chiar ideal!

Să fi fost Mozart atât de refractar față de rânduielile consimțite ale stilului de epocă?

Componentele rondoului francez se reașează instantaneu la locul lor dacă ne permitem să-i atribuim lui Mozart o altă ieșire din comun! Să ne imaginăm că acest rondo „la minor–la major", cum este el prezentat în mai multe descrieri, este un „regular" rondo în la major, cu aceea singură „abatere" că nu începe cu tema

[1] „Le rondo final, la célèbre marche turque, est le type absolu du rondo français". D. de Saint Foix: Wolfgang Amédée Mozart, III. Le Grand Voyage, 1777–1784, Paris: Desclée De Brouwer et Cie 1936, 93.

[2] Două somități ale cercetării mozartiene, Wolfgang Plath și Wolfgang Rehm, califică această secțiune a formei drept „episodul major"! „Vorwort", in: Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviermusik , Werkgrupppe 25: Klaviersonaten, Band 2, Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1986, p. XI.

[3] „Son thème en la mineur [...] a un refrain majeur. Le premier intermède ne pouvant guère adopter la tonalité du rondo, est en fa dièse mineur, et consiste en une simple variation en doubles croches, sur les mêmes batteries que celles du rondo proprement dit; a la troisième apparition du refrain, celui-ci a des octaves brisées. La coda „ qui termine (en majeur) le rondo «alla turca» date de 1784, année de la publication chez Artaria de la présente sonate". Saint-Foix, op. cit., 94.

https://biblioteca-digitala.ro

sau (!) refrenul A (*as you like it*, dar nu „și-și", ca la Saint-Foix!), ci cu primul episod-cuplet, B. Iată o reprezentare tabelară a formei astfel interpretate:

[A]	B	A	C	A	B	A	Coda
[-8–-1]	1–8	25–32	33–56	57–64	65–88	89–96	97–127
[La]	la	La	fa diez	La	la	La———	

Cu această întregire apocrifă se ajunge la o formă de rondo echilibrată, simetrică, cu un refren ce revine de trei ori, firește, în aceeași tonalitate, și cu două episoade-cuplete de câte 24 de măsuri (dintre care cea de a doua se reia și între cel de al treilea și al patrulea refren).

E. Platen (și nu numai el), pentru a-l distinge de *Kettenrondo*-ul (rondo-lanț) francez de tip A B A C A D A ... (cu un număr nelimitat de cuplete care nu revin), numește acest tip A B A C A B A *Bogenrondo* (rondo-arc).[1] Consider că ar fi benefică încetățenirea acestei distincții în terminologia muzicologiei românești (în care mai apar ici-colo, pentru rondoul A B A C A B A, și termenii mai vagi, „rondo dezvoltat" sau chiar „rondo mare", traduceri și ele din germană.[2]) Acesta este acel rondo „bitematic" care în cazul unui contrast tonal dominantă-tonică între cele două apariții ale B-ului se califică drept rondo-sonată.

Las la latitudinea cititorului opțiunea, în acest caz, pentru termenul „refren" sau „temă", „cuplet" sau „episod". Personal, prefer primul din ambele perechi de termeni.

La întrebarea de ce Mozart a optat pentru soluția, probabil unică în istoria rondoului, de a elimina (chiar!) primul refren nu am nici un răspuns de natură să reziste criticii publice, cu atât mai puțin unul demn de genialitatea acestor pagini mozartiene. Pentru mine, secretul lui Mozart rămâne secretul lui Mozart. Să rămână!

Mă întorc la distinsul autor, pe care l-am citat primul. În excelenta sa carte, fără a cărei cunoaștere muzica de pian a lui Mozart nu poate fi interpretată azi nici artistic, nici muzicologic, Siegbert Rampe menționează că „Cei mai mulți comentatori din ultimele decenii trec (suspect de) tacit peste această parte".[3] Ca unul care, în ultimii ani, înainte de a da formă scrisă observațiilor mele, am citit destul de multă literatură despre această parte într-adevăr excepțională,[4] confirm

[1] E. Platen: „Rondeau, Rondo", in: Marc Honegger – Günther Massenkeil: Das grosse Lexikon der Musk in acht Bänden, 7, Freiburg–Basel– Wien: Herder. 1987, 127.

[2] De exemplu: „das erweiterte Rondo, oft als großes Rondo bezeichnet, mit der Folge A B A C A B A". Günter Altmann: Musikalische Formenlehre, Berlin: Volk und Wissen, 71990, 221. Sau_ „Rondoul cu două teme, numit și «Rondo mare"» [...] urmând schema: A B A C A B A." Vasile Herman: Originea și dezvoltarea formelor muzicale, București: Editura Muzicală, 1982, 77.

[3] „Die meisten Kommentatoren der letzten Jahrzehnte übergehen den Satz (verdächtig) stillschweigend". Rampe: op. cit., 256.

[4] Interesul meu pentru rondoul mozartian se reflectă și în studiul meu „»Rondo«, »Rondo«, »Rondeau«, »Rondeaux« și »Rondieaoux« la Mozart", in: Artes, nr. 2–3, Iași: Universitatea de Arte „George Enescu", 1999, 42–50, lucrare publicată și într-o formă mai dezvoltată, apărută peste hotare: „»Rondo«, »Rondo«, »Rondeau«, »Rondeaux« és »Rondieaoux«. Címadás, mûfajrend és forma Mozartnál [... Titlu, gen și formă la Mozart]". In Magyar zene, XXXVIII, 3, Budapesta, august 2000, 243–251. Aici cred că este cazul să menționez faptul că studiul de față este, în schimb, o versiune ceva mai dezvoltată a miniaturii mele muzicologice publicate în aceeași revistă: „Mozart Alla Turcá-ja mint rondó [Alla Turca a lui Mozart ca rondo]". In Magyar zene, XLIV, 1, Budapesta, mai 2006, 151–153.

https://biblioteca-digitala.ro

spusele artistului-savant german: nu am găsit despre ea vreo scriere care să o fi elucidat satisfăcător sub aspectul formei.[1] Totodată menționez, nu fără o brumă de maliție colegială, că în textul de o pagină și jumătate dedicate ei, altminteri bogate în informații și idei, problema formei, adică acea a calității de rondo a acestei părți, a fost ocolită și de Rampe însuși.

Nicolae TEODOREANU

Sunetul muzical, mediator între două lumi

Fenomene acustice „insolite" în muzicile de factură orală

„Putem considera sunetul ca fiind forța cosmică ce stă la baza a tot. Sunetul în repaus (dacă putem spune așa) este sferic, dar, fiind prin esență dinamic, poate lua orice formă și deveni pluridimensional. Deși este de natură cosmică, el poate fi activat și utilizat de oameni."
(Giacinto Scelsi)

Observarea fenomenelor

Materialul de față pleacă de la observarea în folclorul muzical românesc (dar și în alte culturi muzicale tradiționale) a unor fenomene muzicale și acustice mai deosebite, bizare, inclasabile, din punct de vedere sistematic și estetic, după criteriile obișnuite. Acestea nu au beneficiat de o cercetare specială în etnomuzicologie, pe de o parte fiindcă sunt dificil de transcris și analizat, pe de alta deoarece reprezintă fapte aflate cumva la „limita" domeniului muzical, care

[1] În legătură cu această sonată și a ei parte a treia, autorul unei monografii foarte citite la vremea ei, Dennerlein, s-a îndepărtat cel mai mult de realitatea partiturii și a raționamentului deductibil al lui Mozart. Potrivit lui, părțile a doua și a treia nu sunt altceva decât continuarea variațiunilor din partea întâi, în 6/8: Minuetto și Trio-ul său ar fi variațiunile a VII-a și a VIII-a, „complexul la minor" al Rondoului, cea de-a IX-a, „varianta în la major", a X-a, „centrala în fa diez minor", a XI-a... O manifestare deosebit de caracteristică a muzicologiei visătoare cu ochii deschiși! Hanns Dennerlein: Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951, 110. În literatura de specialitate românească, cea mai circumspectă analiză a cazului am găsit-o la Vasile Herman care interpretează forma drept una pentapartită: A Trio A Trio Coda, în care primul A este un „lied mic bistrofic" în la minor, primul Trio un „lied mic pentrastrofic simetric: a-b-c-b-a- (La maj.-fa diez min.-La maj.)", iar cel de al doilea Trio este „incomplet (citează o perioadă, variat)". Vezi cartea autorului Formele muzicale ale clasicilor vienezi. [...], Cluj: Conservatorul de Muzică „G. Dima", 1973, 85.

https://biblioteca-digitala.ro

presupune prin excelență o anumită formă de „organizare" muzicală și o anumită calitate „estetică".

Astfel de exemple alese din folclorul muzical românesc sunt: 1) sunetul buhaiului, 2) sunetul gutural produs de interpretul la fluier și 3) semnalele funebre de trâmbiță.

Primul, sunetul buhaiului este produs de un instrument despre care Tiberiu Alexandru spune că emite *„un sunet grav, neacordat, evocând mugetul taurului"*.[1] Cel de al doilea, denumit de Tiberiu Alexandru *ison gutural,* este sunetul vocal care însoțește adesea melodia de fluier; despre acesta T. Alexandru afirmă că este „gemut" și că *„nu are o înălțime hotărâtă, el alunecă de la un sunet la altul, când în sus și când în jos, la voia întâmplării sau după bunul plac al executantului.*[2] Ultimul exemplu îl reprezintă semnalele funebre de trâmbiță, care dau naștere prin suprapunere unor momente de acută disonanță, nu mai puțin „confuze", „stridente" și „incongruente" decât exemplele de mai sus.

Aceste sonorități evită cu precădere acele repere muzicale cunoscute din practica muzicală savant-europeană și chiar, într-o bună măsură, din cea tradițională, populară. În locul sunetului pur, cristalin, ele aduc un sunet impur, aspru, zgomotos, distorsionat; în locul organizării muzicale în sistem melodic (tonal, modal etc.), ritmic, structură formală, ele probează o cvasi totală lipsă de organizare, dovedind anumite forme de asimetrie și iregularitate. Ele favorizează domeniul *continuumului,* al formelor nestructurate, să le zicem: „iraționale", față de domeniul *secvențialului,* obișnuit în alcătuirile muzicale mai structurate, mai „raționale". În fond, în aceste muzici predomină aspectul de *indeterminare* a sunetului și, prin extrapolare, a structurii muzicale.

Pentru a putea investiga aceste manifestări muzicale „necanonice", vom recurge la metode grafic-computerizate de analiză, care permit vizualizarea aspectelor acustice mai greu de identificat și perceput. Așa-numitele tehnici „spectrografice", „melografice" oferă atât imaginea complexă a structurii sunetului muzical (aspectul timbral sau armonic), cât și reprezentarea detaliată a tonurilor fundamentale (conturul melodic).[3] Astfel de procedee de analiză tind către un anumit grad de obiectivitate, pe care transcrierea muzicală pe portativ, mai subiectivă, dependentă de codurile interpretative ale transcriitorului, nu îl poate atinge.[4] Știm de la Charles Seeger că notația este prin excelență determinată de *normă,* în timp ce graficul redă *detaliile* unei interpretări individuale.[5] Pentru exemplele noastre, transcrierea muzicală ar fi complet ineficientă, dat fiind faptul că muzicile la care ne referim nu se pretează defel notației pe portativ; ele nu oferă nici un fel de *norme:* sistem sonor și ritmic, după cum se va vedea. Astfel, la

[1] Alexandru, Tiberiu, *Buhai,* articol în Vancea, Zeno (Ed), „Dicționar de termeni muzicali", București, 1984, p. 70.

[2] Alexandru, Tiberiu, *Folcloristică, organologie, muzicologie,* vol. 2, București, 1980, p. 48.

[3] Elschek, Oskar, *Musikethnologie und Elektroakustik,* în Brednich, Rolf Wilhelm, Röhrich, Lutz, Suppan, Wolfgang (ed.) „Handbuch des Volkliedes", Band II: „Historisches und systematisches – interethnische Beziehungen – Musikethnologie", München, 1975, p. 25.

[4] Elschek, Oskar, *Ibidem,* p. 21.

[5] Seeger, Charles, *Prescriptive and descriptive music writing,* în Kaufman Shelemay, Kay (Ed.), „Musical Transcription" (The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, vol. 4), 1990, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro

îndemână ne rămâne doar graficul, singurul care poate oferi o imagine a evoluției sonore în timp și spațiu.

Pentru analize grafice vom utiliza un program specializat,[1] care permite diverse module de analiză, între care ne interesează în mod special: *spectrograma*[2], analiza *sunetului fundamental* (F0)[3], la care se adaugă analiza curbei dinamice (RMS)[4], grafice care permit descrierea vizual-intuitivă a structurii muzicale, a „profilului melodic" și a evoluției dinamice.

Primul exemplu, buhaiul, instrument din recuzita obiceiurilor de iarnă:[5]

În graficul de mai jos (F0), reprezentând un fragment (cca. 31 sec.) din acompaniamentul la buhai al unui *Colind pe bugă* din localitatea Jilavele, jud. Ialomița[6], se poate observa evoluția neîntreruptă ascendent-descendentă a profilului melodic, așadar un *continuum,* care nu se stabilește nicicând la o înălțime constantă:

[1] S_TOOLS – STx, versiunea 3.74, realizat de *Institut für Schallforschung der Akademie der Wissenschaften* din Viena.

[2] *Spectrograma*, denumită și *sonagramă* sau *sonogramă*, este o analiză fizico-matematică a fenomenului sonor, care, prin expresia sa grafică, permite vizualizarea evoluției factorului înălțime în raport de timp și corespunde intuitiv partiturii ca grafic. Pe axa absciselor este indicat de la stânga la dreapta *timpul* (de obicei în secunde), pe axa ordonatelor, frecvența sunetelor, *înălțimea*, de la sunetele cele mai grave la cele mai înalte (de regulă în nr. de vibrații pe secundă, în Herzi). Pentru o corectă interpretare a spectrogramei trebuie avut în vedere faptul că „înălțimea" percepută a sunetului muzical, nota, corespunde primului dintr-un șir de *armonice superioare* (reprezentate la intervale de înălțime echidistante), care însoțesc, de regulă, orice sunet (denumit *sunet fundamental*), și care dau culoarea sonoră, *timbrul.* Așadar, melodia propriu-zisă poate fi citită în partea de jos a graficului, iar timbrul acesteia, în partea de deasupra.

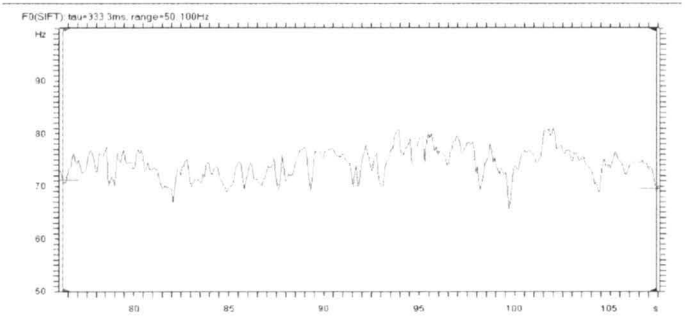
[3] Acest tip de analiză extrage profilul sunetelor fundamentale din spectrogramă, evidențiind „linia melodică" pe baza unuia dintre cele două algoritmuri implementate în programul STx: SIFT (Simplified Inverse Filter Tracking) care operează în domeniul temporal sau HG (Harmonic Grid), în domeniul frecvențelor.

[4] Analiza intitulată *Root Mean Square* descrie evoluția intensității în timp, exprimată în decibeli.

[5] Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu" (AIEF), film Laica 559/20 nr. 139, *Buhai,* Răducăneni, Huși, 1962, autor necunoscut.

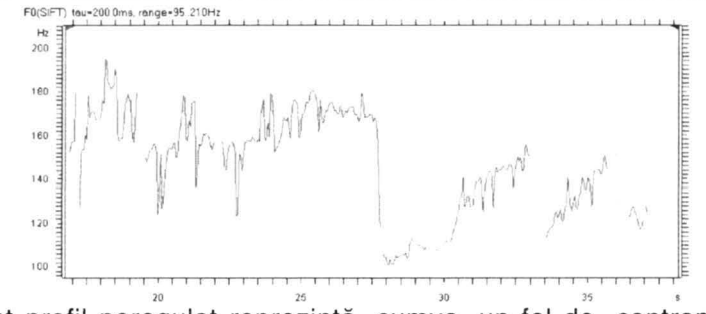
[6] Nr. B-10 din caseta *Glasuri țărănești,* seria „Ethnophonie", editată de Muzeul Țăranului Român, colecție dirijată de Horia Bernea & Speranța Rădulescu (C-002).

https://biblioteca-digitala.ro



Registrul este grav: 65-81 Herzi (octava mare), ambitusul mișcării fiind de aproximativ o terță mare. Aici, devine practic imposibilă determinarea unor trepte precise de înălțime, echivalente ale unor *note*, ce ar putea fi încadrate într-un *sistem sonor*, cât și a unor repere temporale, a unor *durate,* elemente ale unui *sistem ritmic*. Nu avem nici stabilitate temporară a înălțimii, nici pulsație ritmică, ca să putem opera delimitări temporale și spațiale. Este caracteristic buhaiului faptul de a produce efecte „onomatopeice", după cum ne spun acusticienii.[1]

În mod similar, *sunetul gutural* din melodia de fluier *Doi*[2] (cca. 22 sec.) nu oferă criterii suficiente pentru determinarea sistemului melodic și ritmic. De obicei, acest sunet, obișnuit în practica interpretativă țărănească, este ignorat, iar în emisiunile de radio și în cadrul producțiilor scenice este evitat. Sunetul gutural are o mai mare mobilitate decât în primul exemplu, acoperind, în cazul de față, aproape o octavă: 101-195 Hz (între octava mare și octava mică); el conține pauze, ce corespund respirațiilor și salturi de registru, cel mai mare, descendent, fiind la secunda 27,5:

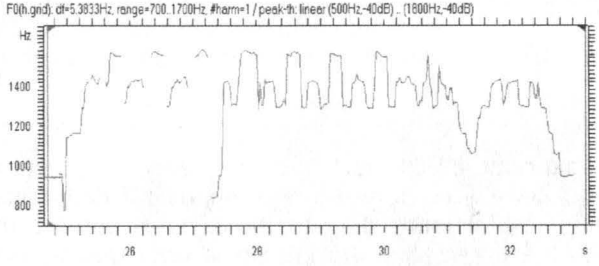


Acest profil neregulat reprezintă, cumva, un fel de „contrapunct" liber (tentativă eterofonică) la melodia propriu-zisă de fluier, care se mișcă în registrul acut, cu un caracter mult mai regulat, după cum se poate vedea în analiza de mai jos (pentru cca. 8 sec.). Melodia la fluier, evoluând înăuntrul unei octave, în

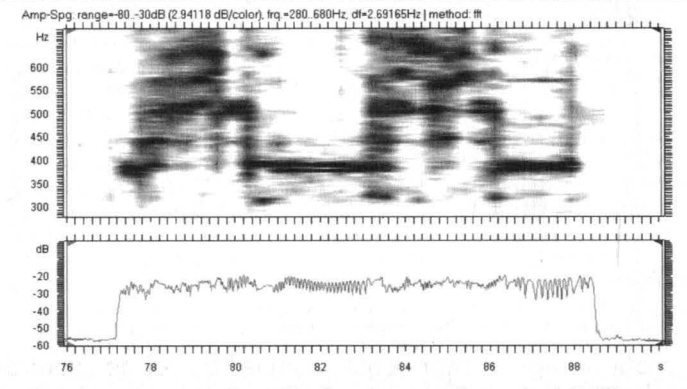
[1] Acest instrument produce *unde longitudinale,* considerate a fi fără aplicație în muzică, favorizând efecte onomatopeice, cf. lui Urmă, Dem, *Acustică și muzică*, București, 1982, p. 127.
[2] AIEF, mg. 1710-r, *Doi,* fluier dublu, inf: Brăilean Viorel, Socet-Cerbăl, Hunedoara, culeg: N. Coman, E. Comișel, la 20.7.1960.

https://biblioteca-digitala.ro

registrul dintre 781 și 1576 Hz (între octava a doua și octava a treia), are o cu totul altă structură muzicală, ea reprezintă un profil melodic mai clar, mai „raționalizat", cu trepte bine delimitate, ca o melodie obișnuită. Se poate observa, spre exemplu, că de la secunda 27,5 la 30,5 profilul melodic realizează un ornament reluat aproape identic de patru ori:



Următorul exemplu (spectrogramă) extras din *Bocete („vaiete") la mort* din satul Trip - Oaș[1] prezintă un fragment (cca. 14 sec.) în care sunetele a două trâmbițe se îmbină eterofonic. Prin suprapunere, instrumentele dau naștere cu precădere unor momente extrem de disonante, ce corespund unui fenomen acustic considerat dezagreabil, denumit *bătăi acustice.*[2] Cele două trâmbițe cântă în registru mediu: 300-640 Hz (octava întâi). Momentele cu bătăi sunt vizibile în spectrogramă ca sunete foarte apropiate ca înălțime (în jurul valorii de 380 Hz), dar mai ales în analiza RMS, ca „tremolo", ca oscilație relativ lentă, constantă, a intensității sonore (în jurul valorii de –25 dB, la sec. 80-83 și 86-88):

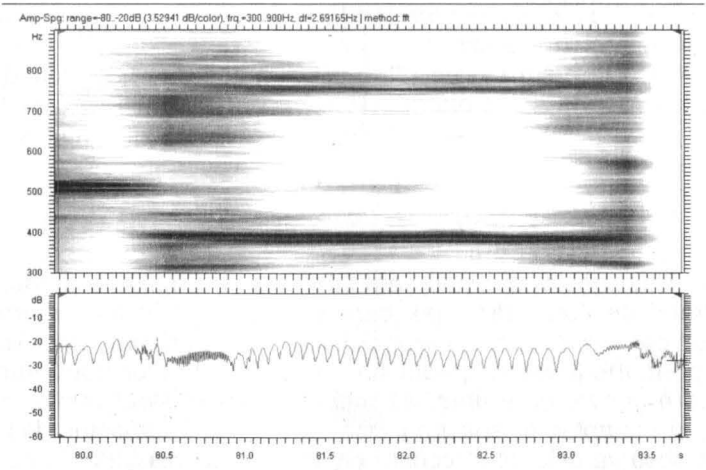


Iată un detaliu al acestui grafic (sec. 80-84), unde bătăile pot fi observate mai pe larg:

[1] Nr. A-4 din caseta: *Glasuri țărănești...*

[2] *„Alternări regulate ale tăriei sunetului care rezultă din interferența (suprapunerea, compunerea) a două sunete de frecvență puțin diferită și de amplitudine egală (sau aproape egală) (...) Este un caz de așa-numită «modulație de amplitudine»*", după Urmă, Dem, *Bătăi,* articol în Vancea, Zeno (Ed), „Dicționar de termeni muzicali", București, 1984, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro



Acest exemplu muzical se deosebește de primele două prin faptul că nu reprezintă un „contrapunct" la o melodie mai structurată, ci reprezintă *însăși* muzica intenționată de interpreți, în care principiul *indeterminării* nu mai este auxiliar, ci esențial.

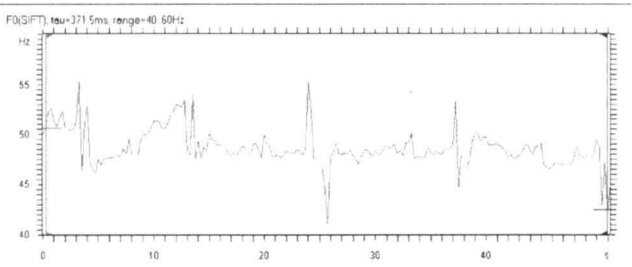
Desigur, remarcile noaste privesc mai ales planul *acustic*, dar, aceste aspecte ce țin de *indeterminare* se reflectă, în exemplul la care ne referim, și pe planul mai general al structurii muzicale, care presupune intervenția aleatorie a trâmbițelor în cadrul ceremonialului funebru peste bocetul femeilor, fără a se urmări, în vreun fel, corelarea celor două nivele muzicale, ce continuă să evolueze independent.

Înainte de a trece la ipoteze legate de „estetica" acestor exemple, nu putem să nu remarcăm că aceste fapte muzicale sunt similare cu anumite fenomene muzical-acustice din alte culturi tradiționale, unele foarte îndepărtate din punct de vedere cultural-geografic. Astfel de exemple, în care *indeterminarea* este fundamentală, extrase din lumea extrem-orientală, în special din Tibet, prezentate tot grafic, sunt: 1) semnalele produse de trâmbițe și 2) cochilii și 3) cântul unui ansamblu vocal:

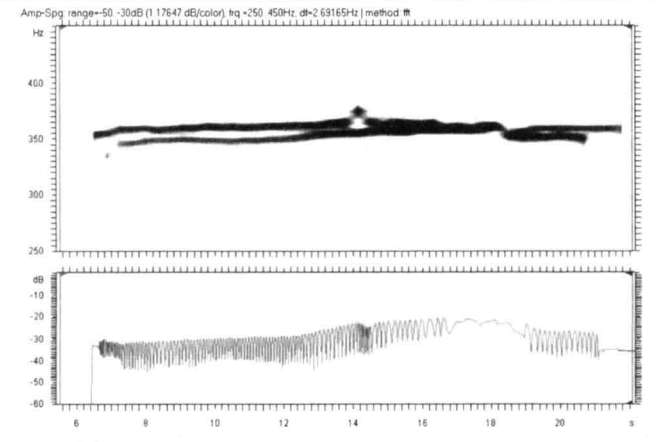
Începem cu un fragment (cca. 50 sec.) cu semnale ale unor trâmbițe *(trompe)* tibetane foarte lungi (de cca. 4 metri lungime), din cadrul *Ceremoniei de bun venit – Mani-Rimdu.*[1] Aici trâmbițele produc un sunet prelung, fără întrerupere (reînnoit prin preluarea sunetului de la o trâmbiță la alta), care este modulat, rezultând un *continuum* sonor, o mișcare extrem de neregulată, ce urcă și coboară într-un ambitus de cvartă perfectă, după o regulă indeterminată. Registrul este extrem de grav, media de înălțime fiind de 50 Hz. (contraoctavă).

[1] Nr. 6 din CD-ul: *Tibet. Musiques Sacrées,* editat de Ocora, Radio France (C 559011), Colecție condusă de Pierre Toureille, înregistrare de Georges Luneau.

https://biblioteca-digitala.ro



Tot în Tibet găsim şi acele semnale sonore simultane produse de două cochilii[1] (alteori de două trâmbiţe), care se suprapun în mod eterofonic dând naştere unor *bătăi acustice,* a căror pulsaţie este variabilă, accelerându-se şi rărindu-se permanent, după gradul de apropiere al celor două sunete. Acest fenomen, care converteşte un efect melodic într-un efect ritmic, pare a nu fi întâmplător, ci controlat. În spectrogramă, pentru un fragmentul ales de cca. 16 sec., se pot observa cele două cochilii cântând în octava întâi (în jurul valorii de 350 Hz) sunete prelungi, producând un fel de mers „secundă-în-unison" (de fapt sfert-de-ton (358/348 Hz) -în-unison). În analiza RMS, în jurul valorii de -32,6 dB, sunt evidente „bătăile" cu frecvenţă variabilă, cu o rată la început de cca. 10 pe secundă, ulterior mai mică, pe măsură ce sunetele se apropie:



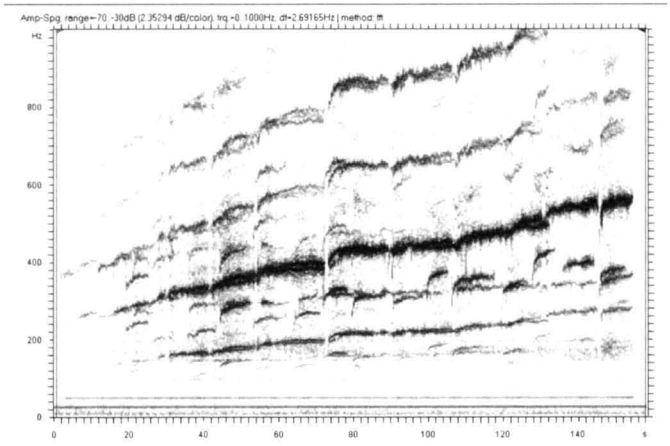
Dar, poate cel mai „radical" exemplu îl întâlnim la triburile Takasago din Formosa: *Cântecul ritual pentru semănatul meiului, „Passipot-pot",*[2] în execuţia unui cor format din şase bărbaţi, cântec care reuneşte *continuumul sonor* cu

[1] *Conques dung-dkar et grandes trompes dung-chen,* nr. 1 din CD-ul: *Amdo. Monastere tibétain de Labrang,* editat de Ocora, Radio France (C 560101), înregistrare de Tian Quing şi Tian Miao.

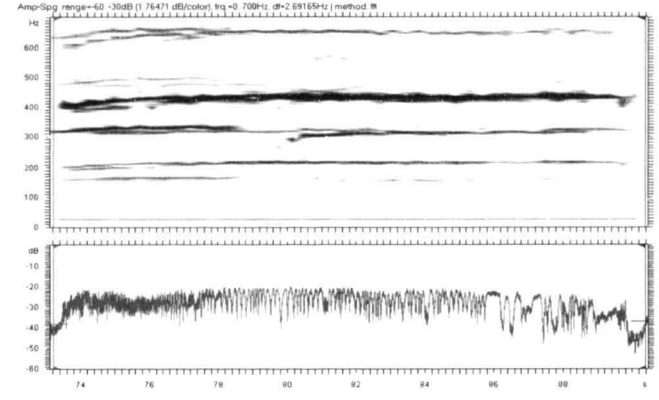
[2] Discul nr. 21 din seria *Collection Universelle de Musique Poulaire enregistrée,* editată de C. Brăiloiu (1951-1958) la Arhivele Internaţionale de Muzică Populară (AIMP) de la Muzeul Etnografic din Geneva (serie reeditată pe 6 LP-uri tot de AIMP VDE 30-425 - 30-430).

https://biblioteca-digitala.ro

bătăile acustice. Exemplul muzical evidențiază un „profil melodic" care urcă lent și continuu, realizat „polifonic", chiar eterofonic[1], de mai multe voci (în spectrogramă se observă cele mai multe voci distincte și armonicele lor), ce se desfășoară în registrul bărbătesc obișnuit: 150-438 Hz (între octava mare și octava întâi). Aici sunetele interferează între ele (ca fundamentale și ca armonice), producând complexe „disonanțe" și bătăi.



Pentru relevanță, oferim analiza de detaliu pentru un fragment mai scurt, de cca. 17 sec. În spectrogramă observăm mai multe perechi de sunete extrem de apropiate care intră în coliziune, iar în analiza RMS se pot vedea bătăile, cu o mișcare neregulată.



[1] Ștefan Niculescu, referindu-se tocmai la acest exemplu muzical, îl descrie ca textură, situându-l, cumva, la intersecția dintre *eterofonie* și *zona aglomerării*, v. Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică,* București, 1980, p. 275, 285.

https://biblioteca-digitala.ro

Este o muzică „tulbure", „amorfă", despre care Constantin Brăiloiu, editorul discului, observă că *„nu descifrăm nici o scară, nici un ritm, nici o formă, nici un principiu de conducere vocală".*[1]

Despre aceste trei exemple muzicale putem spune că reprezintă tot ceea ce poate fi mai opus reprezentărilor obișnuite despre muzică ale europeanului cultivat. Ele ocolesc tot ceea ce constituie pentru acesta forme de organizare muzicală: sunet stabil, sistem sonor, ritm perceptibil, simetrie formală. Întrebarea care se pune este de ce alege interpretul popular ca și cel al muzicilor extrem-orientale, în anumite cazuri, tocmai astfel de configurații acustico-muzicale, pe care le putem numi „urâte", „haotice", în locul acelor combinații acustice considerate „frumoase" și „ordonate" de gustul savant-european?

Un răspuns la această întrebare încercăm să-l conturăm, în cele ce urmează, pe trei paliere diferite de discuție: mitologic, psihologic, estetic.

Referiri mitologice

Un prim aspect, deloc nesemnificativ, ce ține de funcționalitatea melodiilor, este faptul că mostrele prezentate din spațiul folcloric românesc fac parte, în majoritate, din anumite ceremoniale folclorice, legate fie de ciclul calendaristic, precum buhaiul de Anul Nou, fie de cel familial, precum trâmbițele din riturile funerare. Doar sunetul gutural este „neocazional", însoțind cântarea obișnuită la fluier. Contextul lor de apariție este legat de ritual, de sacralitate. Ne găsim așadar pe tărâmul gândirii magico-religioase.

Plecând de la paralela acustică, pe care am stabilit-o, între sunetul grav modulat al buhaiului popular și cel similar al goarnelor din Tibet, între sunetul cu *bătăi* al trâmbițelor funerare românești și cel asemănător al cochiliilor tibetane, vom încerca să vedem dacă nu este posibil să stabilim o paralelă și la nivelul fundalului cultural-simbolic al celor două spații culturale, tibetan și românesc-folcloric, dacă, dincolo de asemănările poate întâmplătoare la nivel senzorial, nu putem găsi cumva anumite asemănări mai profunde, la nivelul imaginarului colectiv.

Pentru spiritualitatea tibetană, ne vom baza pe cartea intitulată *Bardo Thödol,* cunoscută în Europa sub denumirea, dată de editorul ei W. Y. Evans-Wentz, de „Cartea morților tibetană".[2]

Pentru spiritualitatea folclorică românească, vom pleca de la ceea ce etnologul român Ion Ghinoiu, referindu-se la practicile rituale funerare și la substratul mitologic al acestora, numește „Cartea românească a morților",[3] înțelegând prin aceasta acele reminiscențe ale unui cod funerar unitar străvechi, transmise până astăzi pe filieră orală.

Cele două *cărți ale morților, tibetană* și *românească,* au, pentru spiritualitatea care le-a dat naștere, aceeași semnificație: ele pregătesc sufletul defunctului pentru călătoria în lumea morților. Astfel, *Bardo Thödol,* potrivit lui C. G. Jung din comentariul său introductiv,[4] *„nu este un ceremonial de înmormântare,*

[1] Discul nr. 21, citat mai sus.
[2] * * * *Cartea morților tibetană,* Iași, 1992.
[3] Ghinoiu, Ion, *Cărările sufletului,* București, 2004, p. 138-149.
[4] Jung, C. G. , *Comentariu psihologic la Bardo Thödol,* în * * * *Cartea morților tibetană....*

https://biblioteca-digitala.ro

ci o învățătură a morților, o călăuză printre fenomenele schimbătoare ale vieții Bardo, adică ale acelei existențe care se întinde pe patruzeci și nouă de zile, de la moarte până la următoarea reîncarnare".[1] După Ghinoiu, textele funerare românești nu reprezintă altceva decât *„inițierea sufletului mortului pentru călătoria ce o are de făcut în lumea de dincolo".*[2] Plecarea definitivă a sufletului spre noua viață se face, la români, în două etape: *„înhumarea trupului la trei zile de la moarte și eliberarea sufletului pe apă la 40 de zile".*[3]

Drumul pe celălalt tărâm este în ambele spiritualități un traseu întunecat, plin de pericole, presărat cu apariții miraculoase, înspăimântătoare. În Tibet: *„Mai întâi apare ca sumă a tuturor spaimelor nimicitorul Zeu al Morții și apoi urmează (...) 28 de zeițe puternice înfiorătoare și 58 de «zeități băutoare de sânge»".*[4] La români: *„Morții, având același drum de parcurs și aceleași obstacole de trecut, primesc (...) mesaje asemănătoare privind reperele de orientare, alegerea călăuzelor și prietenilor de drum, ocolirea primejdiilor, plata vămilor, întâlnirea cu Moartea și alte reprezentări mitice, și, în fine, întâlnirea cu cei plecați înaintea lor".*[5]

Această „trecere" duce către o nouă stare a sufletului, punând în sincronie moartea cu nașterea. În Tibet, în mod direct: *„Inițierea în Bardo Thödol decurge ca o climax a majori ad minus și se sfârșește cu renașterea in utero".*[6] În tradiția românească, într-un mod mai indirect, mai general; aci sufletul tranzitează lumea de aici, venind dinspre și mergând către realitatea de „dincolo", trecând de la un pântec (prin naștere) către un altul (prin moarte): *„Lumea de dincolo a sufletului este localizată de credințele populare în două pântece: postexistența în pântecele pământului și preexistența în pântecele matern".*[7] Ambele aceste „pântece" pregătesc nașterea în două lumi diferite, dar similare, căci *„lumea de dincolo este identică cu cea de aici".*[8]

Pe baza unor astfel de mecanisme de *analogie,* cele trei *treceri* din ciclul vieții (nașterea, nunta, moartea) prezintă semnificative echivalențe și recurențe; ele sunt și morți și nașteri în același timp. Astfel putem explica obiceiurile populare paradoxale precum: *nunta mortului: „Nunta postumă, cadrul nupțial care îl înlocuiește sau îl dublează pe cel funerar la moartea tinerilor necăsătoriți...",*[9] sau *riturile funerare la nașterea copilului: „Placenta, adăpost al sufletului până la nașterea copilului, devenea după naștere un cadavru ce trebuia supus, conform modelului general, distrugerii printr-un rit funerar".*[10] Asemenea forme de analogie întâlnim și la nivelul muzical-mitologic propriu-zis.

---

[1] * * * *Cartea morților tibetană....*, p. IX.
[2] Ghinoiu, Ion, *op. cit.*, p. 138.
[3] *Ibidem*, p. 170.
[4] *Ibidem*, p. XX.
[5] Ghinoiu, Ion, *op. cit.*, p. 140-141.
[6] Jung, C. G. , *Comentariu psihologic la Bardo Thödol*, în * * * *Cartea morților tibetană....*, p. XII.
[7] Ghinoiu, Ion, *op. cit.*, p. 100.
[8] *Ibidem*, p. 220.
[9] *Ibidem*, p. 172.
[10] *Ibidem*, p. 131.

https://biblioteca-digitala.ro

Producţiile muzicale din cele două culturi, luate ca model de comparaţie, trebuie văzute prin prisma sensului lor simbolic; ele urmăresc stabilirea unei anumite forme de similitudine, de „rezonanţă" între planuri diferite: spiritual-mitologic şi acustic, conform ideii, prezente în toate culturile sacre, de corespondenţă, de bună proporţionare, de *analogie,* între microcosmos şi macrocosmos, între om şi divinitate, între gestul ritual şi făptuirile cosmogonice imemoriale.

În Tibet, principiul spiritual esenţial este, conform filozofiei tantrice: *„identitatea sinelui cu universul, a corpului cu cosmosul".*[1] După Evans-Wentz, pe plan acustic, are loc o triplă analogie între: sunetele produse de corp, pe care le putem auzi într-o stare de interiorizare concentrată, sunetele emise de diferite instrumente muzicale - tobe, trâmbiţe, trompete, talgere, clopoţei - şi sunetele şi zgomotele emanate de fenomenele naturale - torentele, furtunile, prăbuşirea pietrelor, vântul puternic.[2] Instrumentele folosite în ritualele tibetane: talgerele, gongurile, trâmbiţele telescopice din metal lungi de până la patru metri, cochiliile, clopotele, tobele, oboaiele şi trompetele au menirea de a evoca atât sunetele corpului cât şi pe cele naturale. Unele dintre instrumente sugerează astfel de apropieri şi prin materialul din care sunt produse, cum ar fi cazul acelor tobe şi trompete, confecţionate din os uman.[3]

La români, identitatea sinelui cu lumea, o regăsim la nivelul adăposturilor sufletului, aflate în cele trei stări de fiinţare posibile: *„existenţă (culcuşul, trupul, grota preistorică, bordeiul, casa, satul, statul, lumea de aici), postexistenţă (sicriul, mormântul, cimitirul, lumea de dincolo) şi preexistenţă (uterul, placenta sau casa copilului, pântecele matern).* Adăposturile sufletului se ordonează ierarhic, de la cele mai mici particule la lumea stelelor, căci: *„în Univers, totul este legat de tot".*[4]

Dar şi instrumentele muzicale au, ca şi în Tibet, funcţie „rezonatoare", de intermediere. O succintă „organologie mitologică" la I. Ghinoiu este relevantă în acest sens. Astfel, *buhaiul* era un *„instrument sacru în recuzita Pluguşorului la colindatul de Anul Nou",* cu care *„se imita de ceata de colindători răgetul taurului,*[5] *străveche divinitate agrară (...) Buhaiul redă glasul unei divinităţi zoomorfe; sunetele lui grave, ciudate şi nemuzicale, seamănă cu mugetul sau răgetul taurului înfuriat. Prezenţa buhaiului (...) şi zgomotul înfricoşător produs de acesta, alungau spiritele malefice din preajma plugului".*[6]

Alte instrumente, precum *toaca de lemn* şi *clopotul,* au menirea de a imita glasul divinităţii; primul al celei fitomorfe, celălalt, al divinităţii solare indo-europene şi creştine.[7] Un alt instrument, *fluierul,* permite comunicarea cu lumea spiritelor; despre acesta I. Ghinoiu afirmă că: *„în vechime, fluierul se confecţiona dintr-un os*

[1] Luneau, Georges, *Tibet: musique rituelle,* în CD-ul: *Tibet. Musiques Sacrées...*
[2] *Ibidem,* p. 3.
[3] *Ibidem,* p. 4.
[4] Ghinoiu, Ion, *op. cit.,* p. 87.
[5] În engleză, instrumentul este denumit: „răgetul leului" (lion's roar).
[6] Ghinoiu, Ion, *op. cit.,* p. 142.
[7] *Ibidem,* p. 141, 142.

https://biblioteca-digitala.ro

al strămoşului"[1] (în mod similar cu trompetele din Tibet). Desigur, alte instrumente, precum *buciumul* (prezent deseori în ceremonialele funebre), *cimpoiul* (confecţionat ca şi buhaiul din piele dintr-un animal cu posibile valenţe sacre) ar putea presupune anumite conotaţii simbolic-mitologice şi magice.[2]

Un instrument deosebit, *vocea umană,* în diverse maniere de utilizare, integrat în scenarii rituale uneori foarte complexe, poate servi ca mesager divin-uman. Un astfel de exemplu este *jodler*-ul, al cărui echivalent la români este *hăulitul,* căruia C. Brăiloiu îi certifică funcţia magică.[3] Un altul ar putea fi *cântecul zorilor* din ritualul funebru (ca de altfel şi alte cântece ceremoniale), obişnuit înainte de răsăritul soarelui; cântare adresată *zorilor,* zeiţe ale destinului,[4] care par a se identifica cu ursitoarele de la naştere; personaje feminine mitice care jalonează drumul pe tărâmul de aici sau de dincolo.[5]

Ar mai fi de amintit, tot pentru domeniul vocalului, inserarea, neelucidată încă, într-un text popular ceremonial a unor cuvinte sau silabe cu sens obscur, probabil cu o semnificaţie sacră, cum este cazul anumitor refrene de colind, fapt prezent şi în alte culturi muzical-religioase.[6]

Însă, dincolo de simbolica instrumentelor muzicale, modelul acustic căutat de lumea tradiţională vizează un anumit tip de sunet: sunetul „esenţial", *sunetul abisal* al lumii. Este sunetul pe care defunctul îl percepe, conform tibetanilor, în lumea de dincolo, pe cea de a treia treaptă a iniţierii postume, denumită „Chönyid Bardo": *„Din mijlocul acestei radiaţii vine sunetul natural al Realităţii, răsunând ca mii de tunete, care (îndată) se risipesc. Acesta este sunetul natural al propriului tău Sine real".*[7] El corespunde, probabil, *sunetului originar,* prin care lumea ia fiinţă, despre care vorbeşte muzicologul german Marius Schneider, cu referire la textele vedice şi la Upanişade.

Prin acest sunet-cântec, zeii creează lumea din nimic; substanţa primordială a lumii fiind pur acustică.[8] Iar acest sunet, care purcede din adevărul nimicului, din tăcerea absolută, creează iluzia („Maya") spaţiului, prin „materializarea" sa, odată cu trecerea de la acustic la vizual.[9] De aceea, acest sunet are o natură duală, el este *sunet-lumină.*[10]

Sunetul primordial nu este, de fapt, o sonoritate perceptibilă; el este un ritm, o vibraţie esenţială, care dă naştere mai întâi „apelor primordiale", *„expresia acustică a timpului curgător".*[11] M. Schneider consideră că *„apele primordiale,*

[1] *Ibidem,* p. 141

[2] Într-o discuţie informală, etnomuzicologul român Iosif Herţea mi-a indicat o informaţie culeasă de pe teren de la ciobanii din Mărginimea Sibiului care utilizează trâmbiţele nu în scop propriu-zis „muzical", ci cu sens magic, apotropaic, pentru a feri turma de rele.

[3] Brăiloiu, Constantin, *A propos de jodel,* în „Opere", vol. V., Bucureşti, 1981, p. 340.

[4] Ghinoiu, Ion, *op. cit.,* p. 155.

[5] *Ibidem,* p. 160-161.

[6] Schneider, Marius, *Die Natur des Lobgesangs,* Kassel, 1964, p. 17.

[7] * * * *Cartea morţilor tibetană....,* p. 14.

[8] Schneider, Marius, *Die Natur...,* p. 8.

[9] *Ibidem,* p. 12,13.

[10] *Ibidem,* p. 13.

[11] *Ibidem,* p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

denumite foarte adesea protoelement al creației, nu sunt aproape niciodată ape reale, ci un zgomot".[1] De altfel, caracterul „zgomotos" al sunetului creator este evident și în alte mitologii: *„În clipa în care un zeu manifestă dorința de a da naștere lui însuși sau unui alt zeu, de a face să apară cerul și pământul sau omul, el emite un sunet. El expiră, suspină, vorbește, cântă, strigă, urlă. tușește, expectorează, sughiță, vomită, tună sau cântă dintr-un instrument muzical".*[2] El nu doar poruncește nașterea unei existențe, ci o și determină prin energia vibratorie a sunetului emis: *„Acest sunet, izvorât din vid, este produsul unui gând care face să vibreze neantul și, propagându-se, creează spațiul".*[3] În mod paradoxal, tocmai caracterul „haotic" al acestei vibrații primordiale este cea care, regularizându-se în ritm, duce la cristalizarea lumii, ca formă de ordine, la plăsmuirea *cosmosului.*

Sunetul creator, glasul divinității, este asemuit, în multe culturi muzicale, tunetului.[4] Acest model sonor-simbolic este prezent și în spiritualitatea biblică și evanghelică. Tunetul este și glasul Dumnezeului biblic. Maurice Cocagnac enumeră mai multe pasaje din Biblie unde Domnul vorbește cu „glasul tunetului", adresându-se astfel lui David, lui Samuel, lui Moise, lui Iov.[5]

Expresia sonoră a glasului divin veterotestamentar este înfricoșătoare: *„Ascultați bubuitul glasului Său și tunetul care iese din gura Sa. Peste toată întinderea cerului El azvârle fulgerul Său și fulgerul Său ajunge până la marginile pământului. În urma fulgerului, vine un muget prelung. El tună cu glasul Lui zguduitor, El nu mai împiedică fulgerele cât timp glasul Lui răsună."* (Iov 37, 2-5). Dar, același glas vorbește și lui Hristos, înainte de patima Sa: *„Părinte, preaslăvește-Ți numele! Atunci a venit glas din cer: Și L-am preaslăvit și iarăși Îl voi preaslăvi. Iar mulțimea care sta și auzea zicea: A fost tunet! Alții ziceau: Înger l-a vorbit!"* (In 12, 28-29)

Printre „zgomotele, strigătele, sunetul instrumentelor", identificate de M. Cocagnac în Biblie,[6] este amintitit și sunetul impur al acelui instrument utilizat de vechii evrei denumit *shofar. „Trâmbița de alamă, shofar, este o trâmbiță făcută dintr-o coarnă de berbec (Iosua 6, 5). Este un instrument special, al cărui sunet nu este totdeauna muzical. Uneori are puteri magice. Frecvența joasă a vibrațiilor sale evocă vuietul haosului, zdruncinarea din temelii care precede distrugerile și metamorfozele. Este mugetul unui monstru primitiv, răgetul unei fiare nevăzute. Acest sunet are puteri neobișnuite, înfricoșătoare, transcendente".*[7]

Irumperea sacrului în lumea noastră este percepută și la Pogorârea Sfântului Duh ca un tumult, ca un vuiet: *„Și când a sosit ziua Cincizecimii, erau toți*

[1] *bidem.*

[2] Schneider, Marius, *La musique dans les civilisations non européennes,* în Roland-Manuel (Ed.), „Histoire de la musique", vol. 1, Tours, 1960, p. 132.

[3] *Ibidem,* p. 133.

[4] *Ibidem,* p. 133-134.

[5] Maurice Cocagnac, *Simboluri biblice. Lexic teologic,* București, 1997, p. 310-311.

[6] *Ibidem,* p. 307-324.

[7] *Ibidem,* p. 319.

https://biblioteca-digitala.ro

împreună în acelaşi loc. Şi din cer, fără de veste, s-a făcut un vuiet, ca de suflare de vânt ce vine repede, şi a umplut toata casa unde şedeau ei." (Fapte 2, 12)

Acest foarte răspândit aspect acustic „vuitor", „tunător" al sunetului divin este un simbol al unei realităţi transcendente revelate; el exprimă caracterul *numinos* al mesajului divin, aspectul său inefabil, iraţional, incomprehensibil, impenetrabil (apofatic) pentru înţelegerea obişnuită.

Muzica sacră tradiţională, urmărind intrarea în legătură cu lumea divină, va aborda adesea un sunet muzical corespunzător, mai degrabă aspru, impur, tulbure, decât frumos şi pur, căci ceea ce contează este mai ales puterea spirituală sau magică a sunetului şi aproape deloc aspectul „estetic" al acestuia.

Întrebarea care se pune, mai departe, este cum se explică remarcabilele similitudini la distanţe cultural-geografice aşa de mari ale unor manifestări şi simboluri muzicale? Provin ele dintr-o origine comună pe glob, sau ţin cumva de un dat universal uman? Marius Schneider formulează această problemă astfel: *„nu ştim dacă concepţiile atât de omogene au punctul lor de plecare într-un dat elementar al psihologiei umane sau dacă ele au fost formate de unul sau mai multe cicluri de cultură determinate".*[1] Însă, balanţa va înclina, în cazul lui, cu îndreptăţire, pentru interpretarea psihologică.

Aspecte psihologice

Asemenea lui C. G. Jung, Marius Schneider sesizează o legătură profundă între diferite fenomene culturale şi anumite date psihice general-umane. După el, muzica sacră izvorăşte din „abisul" sufletului: *„Situată între tenebrele şi luminile primei zile, locul ocupat de muzică pe plan umane se găseşte între obscuritatea vieţii inconştiente şi claritatea reprezentărilor intelectuale. Ea aparţine, astfel, într-o mare măsură, lumii visului".*[2] Etnomuzicologul german oferă un tabel cu echivalenţe mitologice între planul cosmic şi cel uman, planuri legate prin factorul acustic; sunetul-lumină se află între lumea pur acustică primordială, întunecată, ce corespunde subconştientului şi cea concretă, a timpului acestuia, luminoasă, legată de starea de conştienţă:[3]

I	II	III
Timp străvechi	Timp intermediar	Timp actual
Lumea acustică	Lumea sunetului–lumină	Lumea concretă
Noapte	Aurora	Zi clară
Somn adânc	Vis	Stare de trezie
Cer	Spaţiu intermediar (Lăcaş de cult / Atmosferă)	Pământ
Subconştient	Semiconştient	Conştient

[1] Schneider, Marius, *La musique....*, p. 131.
[2] *Ibidem*, p. 138.
[3] Schneider, Marius, *Die Natur...*, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro

Rezumând, *sunetul muzical abisal,* de care vorbim, pare a fi un intermediar, un *mediator,* între lumi, între realităţi esenţiale distincte, subsumabile următorilor termeni binari:

Divin	- Uman
Lumea de dincolo	- Lumea de aici
Preexistenţă	- Existenţă
Haos	- Ordine
Întuneric	- Lumină
Somn	- Trezie
Cer	- Pământ
Inconştient	- Conştient

Este meritul lui C. G. Jung de a fi încercat să clarifice natura legăturii profunde dintre psihic şi cultură. În comentariul său psihologic la Bardo Thödol, el a identificat în experienţele pe care sufletul le parcurge după moarte, întâlnirea cu *„proiecţiile sangsarice ale sufletului omenesc",*[1] *reprezentări arhetipale* provenite din *inconştientul colectiv,* căci – zice el – *„întreaga carte este făcută din conţinuturi arhetipice ale inconştientului".*[2]

Această interpretare nu înseamnă, cu necesitate, o formă de reducţionism facil la imaginaţia şi gândirea umană, de tipul materialismului dialectic, ci o încercare de pătrundere într-o realitate sufletească mai profundă, unde graniţele dintre obiectiv şi subiectiv, dintre interior şi exterior devin superflue. În acest sens, universul mitic care se deschide după moarte este în acelaşi timp o proiecţie interioară cât şi o realitate exterioară: *„Lumea zeilor şi a spiritelor nu este «nimic decât» inconştientul colectiv în mine".* Prin răsturnare: *„Inconştientul este lumea zeilor şi a spiritelor în afara mea";*[3] propoziţie valabilă simultan cu prima, pentru o logică paradoxală.

Arhetipurile inconştientului colectiv,[4] elemente ale imaginarului colectiv au, în accepţiunea lui Jung, o conotaţie mai cum seamă vizuală şi simbolică; ele pot fi, însă, transferate şi pentru domeniul muzical, *arhetipurile* muzicale exprimându-se prin anumite constante morfologice şi sintactice identificabile la nivelul sistemelor melodice, ritmice, structurilor formale, cu o largă răspândire pe glob. Conceptul de *inconştient colectiv* şi corolarul său, cel de *arhetip* muzical, termeni utilizaţi de C. Brăiloiu încă din 1949,[5] sunt noţiuni preluate din psihanaliza jungiană, prin care Brăiloiu explica universalitatea faptelor cultural-muzicale

[1] Jung, C. G. , *Comentariu psihologic...,* p. VII.
[2] *Ibidem, p. XXIV-XXV.*
[3] *Ibidem, p. XXV.*
[4] Jung, C. G., *În lumea arhetipurilor,* Bucureşti, 1994 (publ. iniţial, sub formă de materiale separate, în limba germană).
[5] Brăiloiu, Constantin, *Folclorul muzical,* în „Opere" vol. II, Bucureşti, 1969 (publ. iniţial în "Musica aeterna", Zürich, 1949), p. 106-107 şi 125-126.

https://biblioteca-digitala.ro

primare,[1] căci„*această copilărie a popoarelor, sau cel puţin a europenilor, este pretutindeni asemănătoare cu ea însăşi*".[2]

Aceste valenţe „înnăscute", legate de psihologia abisală colectivă umană, de *firea* comună a omului (sau poate chiar dincolo de ea, dacă ţinem seama de anumite apropieri izbitoare dintre muzica păsărilor şi a omului[3]), ar putea explica acele similitudini dintre sonorităţile continue, amorfe ale buhaiului şi sunetul grav, modulat, al trâmbiţelor tibetane sau al *shofar*-ului ebraic, dintre semnalele aspre (cu „bătăi") ale trâmbiţelor funebre româneşti şi cele ale cochiliilor şi trâmbiţelor tibetane.

Avem de a face, aşadar, cu fenomene arhetipale aflate mai aproape de întunericul inconştientului decât de claritatea conştientului în comparaţie cu acele „vocabule primare" ale lui Brăiloiu,[4] mai bine cristalizate la nivel ritmico-melodic, din care etnomuzicologul român deducea ideea de *sistem*.

Sunetul acesta „amorf" corespunde unei prime faze în trecerea de la inconştient la conştient, manifestată prin reprezentări muzical-simbolice foarte puţin sau deloc structurate.[5]

Interpretarea psihologică a acestei treceri de la inconştient (întuneric) la conştient (lumină) îşi găseşte confirmarea în cercetările psihologic-muzicale ale regretatei Ghizela Sulităeanu, care a identificat naşterea sistemelor muzicale în procesul de conştientizare individuală, dar şi colectivă, odată cu trecerea de la execuţia premuzicală de natură verbală la cea propriu-zis muzicală, care are loc în momentul în care anumite intonaţii şi intervale încep să capete constanţă în exprimare.[6] Se stabileşte, astfel, o anumită concordanţă între ontogeneză, filogeneză şi geneza culturii, pe baza unei presupuse continuităţi dintre natură şi cultură.

Poate în acest sens vine şi încercarea lui I. Ghinoiu de a căuta motivaţia muzicii într-o nevoie primară, înnăscută a oricărei fiinţe vii. Este nevoia de a cânta, pe care o au oamenii, dar şi animalele, ca manifestare afectivă spontană, iar exemplele aduse de autor sunt: cântecul păsărilor, mugetul vacilor, urletul câinelui.[7] Avem din nou evocat, pentru lumea animalelor, sunetul primordial, ca urlet sau muget, manifestare animală a unei expresii afective, preluate simbolic de numeroase mitologii de pe glob.

---

[1] Această problemă a fost tratată cu altă ocazie: Teodoreanu, Nicolae, *Brăiloiu şi ipoteza universaliilor în muzică*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «Constantin Brăiloiu» de Folclor, tom 14-15, 2003-2004.

[2] Comişel, Emilia, fragment dintr-un interviu cu C. Brăiloiu, publicat în *Introducere. Metoda de cercetare folclorică*, în „Opere", vol. IV, Bucureşti, 1979, p. 29-30.

[3] Vezi şi: Teodoreanu, Nicolae, *op. cit.*

[4] Brăiloiu, Constantin, *Folclorul muzical...*, p. 120.

[5] O astfel de trecere către lumină corespunde, metaforic vorbind, scopului magic al interpreţilor *Cântecului ritual pentru semănatul meiului* din Formosa, analizat mai sus, care, după Brăiloiu, încearcă să ajute în mod magic sămânţa de mei să se ridice din *„tenebrele subterane către lumină"*; vezi comentariu la Discul nr. 21 din seria *Collection Universelle de Musique...*

[6] Sulităeanu, Gizela, *Psihologia folclorului muzical*, Bucureşti, 1980, p. 136-139.

[7] Ghinoiu, Ion, *op. cit.*, p. 141.

https://biblioteca-digitala.ro

Consideraţii estetice

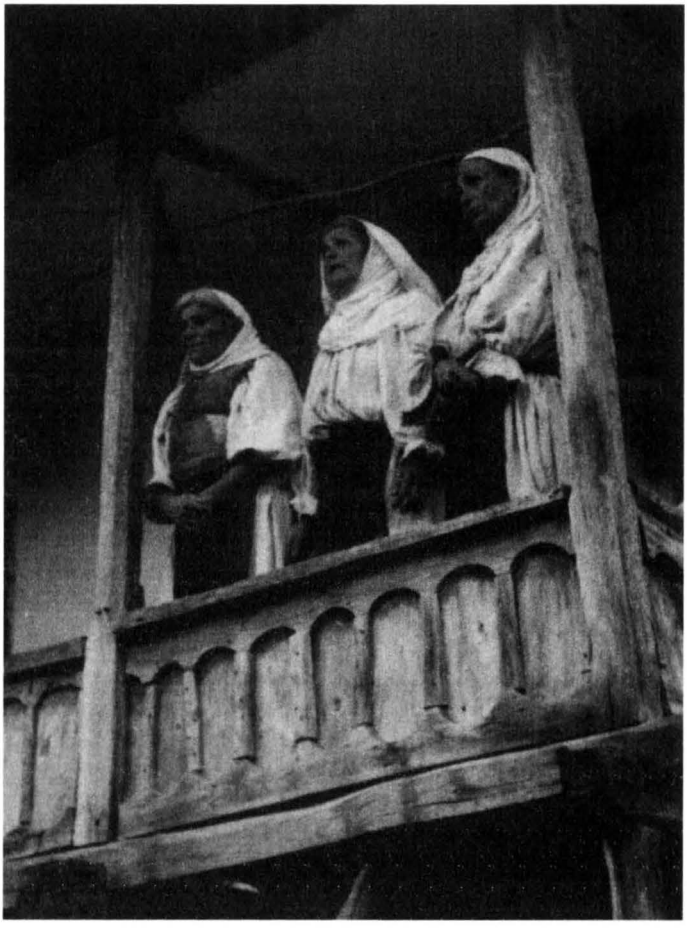
Desigur, evidenţa ne impune faptul că prin recurgerea la sonorităţile aspre, distorsionate ne aflăm cumva în faţa unei anumite „estetici a urâtului", cel puţin pentru urechile obişnuite cu muzicile melodioase, armonioase. Această estetică credem că o putem explica printr-o nevoie a omului tradiţional de a-şi obiectiva teama ancestrală faţă de forţele obscure ale inconştientului şi faţă de moarte. Europeanului „civilizat", încrezător în propriile sale puteri, în soliditatea construcţiilor sale, probe ale geniului său, îi este greu să-şi reprezinte mentalitatea omului „tradiţional" de la noi sau din Tibet, care pare a trăi mai mult *dincolo* decât *aici.* Acesta trăieşte prin riturile şi dogmele sale, menite să îl protejeze faţă de dezastrele produse de inconştient: *„Toate eforturile umanităţii s-au îndreptat în direcţia consolidării conştiinţei. Acestui scop au fost subordonate riturile, reprezentările colective, dogmele; ele constituie zăgazuri ridicate în faţa pericolelor inconştientului, ale aşa-numitelor «perils of soul»".*[1] Omului modern îi sunt inaccesibile aceste fapte de conştiinţă şi îi sunt dezagreabile manifestările muzicale integrate riturilor, fiindcă el a pierdut aproape cu desăvârşire astfel de repere spirituale: *„Intelectul nostru a realizat lucruri extraordinare, în timp ce casa noastră spirituală s-a năruit".*[2] Noi redescoperim „cultural", eventual, valorile civilizaţiei tradiţionale, fără, însă, a mai avea cheia lor: *„În cele din urmă dezgropăm înţelepciunea tuturor timpurilor şi a popoarelor şi descoperim că ceea ce este mai de preţ a fost demult spus în cea mai frumoasă limbă. Asemeni copiilor întindem mâinile spre aceste comori şi ne închipuim că am şi intrat în posesia lor. Dar ceea ce posedăm nu mai are valoare, iar mâinile obosesc să se tot întindă...".*[3]

Cartea românească a morţilor şi *sunetul abisal,* pe care le-am invocat, vorbesc despre moşteniri ancestrale, păstrate până de curând (sau poate încă şi astăzi) în spiritualitatea populară românească. Cartea românească a morţilor reprezintă după I. Ghinoiu o supravieţuire neolitică,[4] după cum anumite cântece rituale, precum al Zorilor şi Bradului, dar şi altele, au şi ele o vechime imemorială: *„Sunt unele cântece ale căror text, poetică şi melodică ne trimit la epoci atât de vechi, încât nu îndrăznim să le măsurăm depărtarea".*[5] Astfel de manifestări sunt legate, probabil, de o societate de tip matriarhal,[6] ceea ce ar putea explica de ce aceste cântece ceremoniale funebre, precum Zorile, Bradul, sunt interpretate aproape în exclusivitate numai de femei:[7]

---

[1] Jung, C. G., *În lumea arhetipurilor...*, p. 60.
[2] *Ibidem,* p. 53.
[3] *Ibidem,* p. 53.
[4] Ghinoiu, Ion, *op. cit.*, p. 139.
[5] Brăiloiu, Constantin, *Viaţa muzicală a unui sat. Cercetarea repertoriului din Drăguş (România). 1929-1932,* în „Opere", vol. IV, Bucureşti, 1979 (publ. iniţial la Paris, postum, în 1960), p. 231.
[6] Ghinoiu, Ion, *op. cit.*, p. 139.
[7] AIEF negativ nr. 139, detaliu din *Femei cântând „zorile de seară",* Isvarna, jud. Gorj, 15 aug. 1938, autor necunoscut.

https://biblioteca-digitala.ro

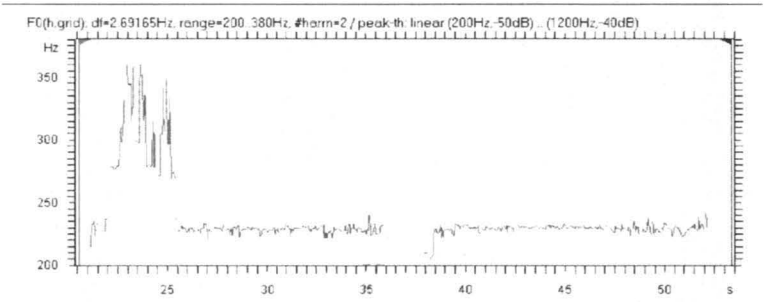


Adăugăm analizelor acustice prezentate mai sus o reprezentare grafică a cântecului ceremonial (funebru) al Zorilor[1], interpretat de femei la casa mortului înainte de răsăritul soarelui, melodie care reprezintă un cu totul alt fel de exemplu muzical, decât cele discutate până acum. Acest tip de melodie reprezintă o fază „ulterioară" în conştientizarea muzicală, în care sunetul muzical, pe care se încheie strofa melodică, lung, repetat, cu frecvenţa de aproximativ 227 Hz, nu mai fluctuează neregulat, ci capătă o anumită constanţă. Este vorba despre o scurtă melodie repetată, care redă textul, care se încheie printr-o oprire pe o coroană extrem de lungă; acest sunet lung repetându-se apoi singur pe dimensiunea unui rând melodic complet. Aşadar un sunet ce depăşeşte limitele „normalului" (cca. 11

[1] IEF mg 1045 b, *Zorilor, Surorilor,* din Borlovenii Vechi, Timişoara, cules de Paula Carp şi Ghizela Sulițeanu de la un grup de femei, în Bucureşti, 6 mar. 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

sec., adică aproape 3 măsuri în 4:4 în tempo 60 MM). Iată, „rândurile melodice" doi și trei:



Acest exemplu evocă, totuși, *sunetul abisal,* prin lungimea sa ieșită din comun și prin relativa sa detașare față de un context melodic oarecare (ca rând melodic de sine stătător). Este un sunet suficient în sine, închis, sunet-monadă, neintegrabil unei sintaxe obișnuite a „detaliului". Este deopotrivă un fel de racordare la un *timp muzical neliniar* (ieșire din timp), ca și o raportare la un context sintactic mai puțin obișnuit pentru muzicile tradiționale, ce poate fi denumit *zona rarefierii*; ambele sintagme aparținând lui Ștefan Niculescu.[1]

Textul acestui cântec al Zorilor[2] exprimă, în consonanță cu muzica, ideea scufundării definitive în abisul morții: *„Zorilor surorilor / Ați cătat de ați venit / Mortul nu l-ați pomenit / la cătați și pomeniți / inișor să vă zoriți / Și-napoi să porniți. / (...) Și ea s-a dus de la noi / N-a venit nimeni –apoi / Și ea s-a dus în pământ / Nu mai vine nicicând."*

Manifestările muzicale populare „abisale" par a fi comune unor civilizații îndepărtate în timp și în spațiu unele față de altele, aceasta deoarece nevoile esențiale ale omului de pretutindeni sunt, în cele din urmă, aceleași. Universalitatea unor astfel de fenomene cultural-muzicale ține de accesul acestor culturi la ceea ce este universal în om.

Astfel de practici muzicale sunt lipsite de ceea ce constituie specificul muzicii apusene moderne: *gratuitatea.* Integrate sau nu riturilor, ele au menirea de a *socializa* individul, de a pune omul în legătură cu semenii săi, cu lumea morților, cu zeii. Scopul lor nu este, așadar, de a desfăta, ci de a *media.* Mai importantă decât plăcerea ce rezultă din ascultarea ei, muzica se definește prin puterea ei spirituală și socială, prin *funcția* ei. Este ceea ce nu a încetat C. Brăiloiu să repete: *„Deasupra capriciilor individuale domnește înalta funcție cu care este investită acolo muzica și de care noi am despuiat-o pentru totdeauna".*[3]

Dar, ne întrebăm, care este funcția esențială a muzicii rituale? Poate că este aceea de a da un răspuns, o cheie, la insolvabila problemă a morții. Prin

[1] Sava, Iosif, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX,* București, 1991, p. 150 și, respectiv, Niculescu, Ștefan, *Reflecții...*, p. 283-285.

[2] Textul, parțial înregistrat, parțial dictat, este corectat după ortografia literară.

[3] Brăiloiu, Constantin, *Lărgirea sensibilității muzicale față de muzica folclorică și extra-occidentală,* în „Opere", vol. II, București, 1969 (publ. inițial în „Université Radiophonique Internationale", Paris, 1954), p. 236.

https://biblioteca-digitala.ro

virtualitățile sale practic infinite, *sunetul abisal* nu pare a exprima, în ultimă instanță, ideea scufundării *ireversibile* în zona tenebrelor, ci, dimpotrivă, el corespunde speranței universale a omului, că moartea nu este definitivă, irevocabilă, ci ea nu poate fi urmată decât de viață. Aceasta fie în mod ciclic, al veșnicei reîntoarceri, când viața duce din nou la moarte, ca în diversele mitologii străvechi, fie în mod liniar, ireversibil, când viața odată dobândită nu mai poate fi pierdută, precum în Creștinism, ca o definitivă „naștere întru împărăția cea neclătită".

Reflexii în creația muzicală contemporană

Nu putem încheia studiul nostru fără a discuta dacă sunetul „indeterminat" de care vorbeam, *sunetul-zgomot*, evoluând ca un *continuum*, distorsionat, a avut sau nu un rol în istoria muzicii europene culte. În acest sens, credem că nu greșim afirmând că acesta nu a fost complet eludat, dar nici nu a jucat un rol semnificativ în Europa cultă.[1] Muzica europeană s-a axat mai ales pe modelul sunetului pur, simbolizat prin nota muzicală și pe construcția arhitectonică formală, ce valorifică valențele constructive ale notei. Sunetul indeterminat a fost, în fapt, redescoperit doar de muzica contemporană (de sec. XX), odată cu trezirea interesului pentru muzicile extraeuropene și sonoritățile ambientale și în legătură cu descoperirea tehnicilor electronice de înregistrare și sinteză sonoră.

De la *sprechgesang*-ul lui Schönberg la *stockhastic*-ul lui Xenakis, de la *sirena* din Ionisation de Varese la *ringmodulator*-ul lui Stockhausen și *metronoamele* din „Poemul simfonic" de Ligeti, de la *bruititsm*-ul futurist italian și *muzica concretă* a lui P. Schaeffer la *spectralismul* lui Murail și ceilalți, asistăm la investigația aproape sistematică a întregului câmp posibil al sonorităților, la explorarea reliefurilor interioare ale sunetului. Dar, dintre numeroșii compozitori contemporani preocupați de sunetul complex și de zgomot, poate cel mai interesat de ceea ce numim *sunetul abisal,* așa cum l-am întâlnit în diferitele muzici tradiționale de factură sacră, îl reprezintă compozitorul italian Giacinto Scelsi.

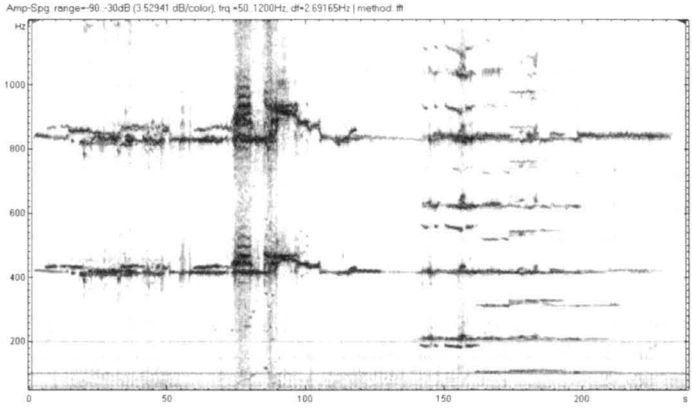
Scelsi a fost marcat de contactul cu tradiția și spiritualitatea extremorientală. Pentru el sunetul nu este un obiect sonor inert, înghețat, unidimensional, un simplu element de construcție, ci este ceva viu, mobil; el are formă proprie, în esență sferică, iar profunzimile lui dinamice, pluridimensionale, sunt tainice. Sunetul are valențele spiritual-magice, fiind *forță cosmică* universal generatoare.[2] Scelsi redescoperă puterea spiritual-magică a sunetului, rolul acestuia de intermediar, de *mediator,* de simbol al unor realități de ordin superior. Aceste deziderate componistice își găsesc expresia deplină, între altele, în celebra sa lucrare simfonică, compusă în 1959, intitulată: *Quattro Pezzi su una nota sola,* piesă pe care o vom examina mai departe, mai puțin în partitură, cât, mai ales, tot cu ajutorul analizei acustice.[3]

Piesa nr. 3, care durează patru minute, reprezintă un sunet lung ținut cu înălțimea de cca. 415 Hz (la bemol din octava întâi). Acest sunet neîntrerupt,

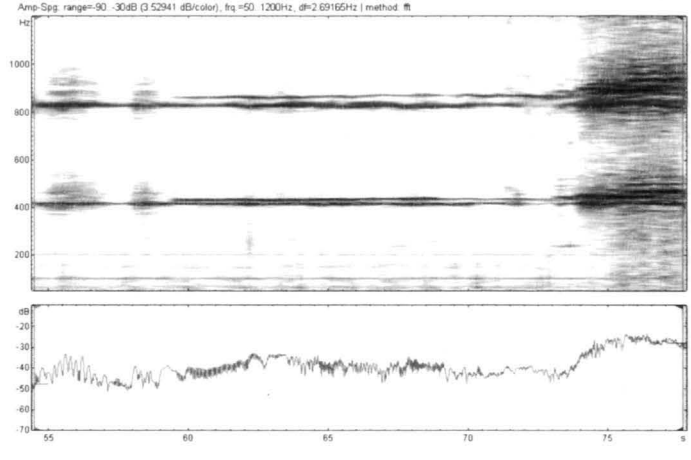
[1] A se vedea capitolul „Factorul zgomot în muzică – inevitabil și necesar", în Urmă, Dem, *Acustică...*, p. 357.
[2] apud Von der Weid, Jean-Noël, *La musique du XXe siècle*, Paris, 1997, p. 337.
[3] *Giacinto Scelsi,* LP cu Ensemble 2e2m, dir. Luca Pfaff, 1982 (FY 103).

https://biblioteca-digitala.ro

căruia îi vedem primul armonic în jurul frecvențelor de 830 Hz, este tratat eterofonic prin varierea sa timbrală, dinamică, intonațională, prin dublarea sa la o octavă mai jos (la secunda 141) și la două octave mai jos (la secunda 161), prin schimbarea sa cu o altă notă (cum se poate vedea la secunda 90) și, totodată, prin adăugarea unor alte note, stabile sau glisate, într-un cluster (vezi sec. 75) cu efect extrem de disonant:

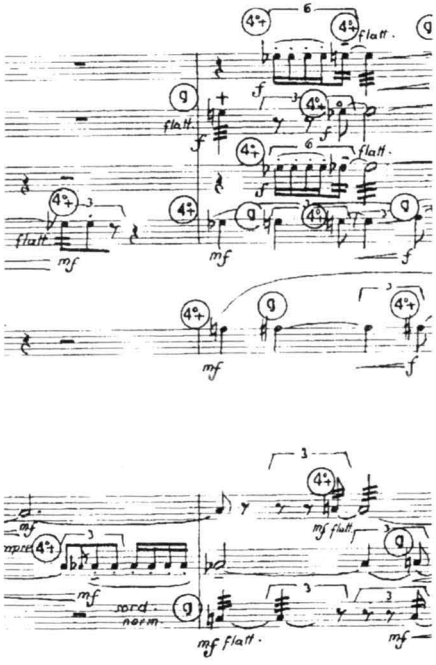


Avem de a face cu un exemplu sonor care recuperează sunetul cvasi stabil, continuu, nerelaționat din muzicile tradiționale, asemănător sunetului prelung din cântecul *Zorilor* descris mai înainte. Este un sunet modulat prin mici glisări, uneori microtonale, prin tremolouri și prin suprapunerile disonante de note, care produc fenomenul acustic, întâlnit și în muzica tibetană, al *bătăilor* acustice. În același timp, chiar staccaturile (tremolourile) instrumentale sugerează și amplifică acest efect acustic. Iată un detaliu (cca. 23 secunde) de analiză al piesei nr. 3:



https://biblioteca-digitala.ro

În analiza RMS, în primele două secunde se pot vedea astfel de atacuri ritmice ce sugerează *bătăile* acustice, cu frecvența 4-5 Hz (patru-cinci pe secundă), date de staccaturile la corn, în timp ce de la secunda 60, unde intră un al doilea sunet cu un sfert de ton mai sus (ceea ce se poate vedea în spectrogramă) avem *bătăi* efective (observabile în RMS), la început regulate, apoi mai neregulate, odată cu ușoara glisare ascendentă a sunetului superior și cu ușoara creștere în intensitate. În finalul fragmentului, de la secunda 73, *bătăile* se combină cu stacatturile la corni, într-o o ramificare sonoră de tip cluster.

Scelsi apelează, în această lucrare, cumva ironic la *„una nota sola”,* care camuflează, de fapt, un întreg univers sonor. Poate niciodată în muzica europeană ca în cazul lui Scelsi disjuncția dintre *notă* și *sunet* nu a fost mai acută, căci pentru a reda modulările fine, gradate ale unui *unic sunet*, compozitorul recurge la *foarte multe note*, distribuite în partitură în mod neomogen pe verticală și pe orizontală. În fond, notația europeană însăși, de factură *secvențială,* este supralicitată, în acest caz, pentru a reda finele volute ale sunetului, ce țin în mod evident de domeniul *continuumului.* Iată un foarte scurt fragment din partitură:[1] măsurile 22-23 din piesa nr. 3, care corespund ultimelor 7 secunde din graficul de mai sus, fragment care începe la secunda 71. În exemplul din partitură se poate vedea cum o aglomerare de note contribuie la „colorarea” acelui „singular” sunet intenționat:

[1] Scelsi, Giacinto, *Quattro Pezzi (su una nota sola)* pour orchestre, Éditions Salabert, 2001, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

La nivel scriiturii, cele patru piese reprezintă o variațiune a unei unice teme, esențializate la maximum, care este *singura notă*. De asemenea, fiecare piesă nu este altceva decât o expunere simultană a mai multor variante ale acestei unice teme, a mai multor ipostaze timbrale și intonaționale ale aceleași note, ceea ce corespunde, conform lui Carl Stumpf, manierei de interpretare denumite *eterofonie*.[1] La nivelul macro-structurii pieselor, întâlnim, ca proiecție a tehnicii eterofone, cu adevărat o *formă eterofonă*, în sensul dat de Șt. Niculescu, ce rezultă din *„alternanța între unison și plurimelodie"*.[2]

Această lucrare a lui G. Scelsi, ca și altele ale aceluiași compozitor, se apropie, atât prin elementele de limbaj (sunet modulat, suprapuneri stridente constante, tehnică variațională, tratare și formă eterofonică), cât și prin valențele ei magic-simbolice, de acele tipuri „insolite" de muzică, pe care le-am întâlnit în Tibet și în străvechile practici rituale țărănești de la noi, muzici care surprind momentul de trecere de la structurile muzicale indeterminate la cele determinate, de la o anumită complexitate la mai multă simplitate, de la obscur la luminos. Tendința, prezentă în muzica lui Scelsi, de „intrare în sunet", pe care o vor dezvolta spectraliștii de mai târziu (cărora li se și recunoaște o anumită înrudire cu muzica lui Scelsi), are în spate o lungă „istorie", pe care putem să o descifrăm în muzicile străvechi din Extremul Orient dar și din Orientul European[3]. Muzica lui Scelsi reprezintă o reevaluare a fenomenelor primare, originare, ale muzicii, o reîntoarecere la zonele arhetipale ale domeniului muzical, situate la cumpăna dintre întunericul inconștientului și claritatea conștientului, mai aproape de intuitiv decât de rațional.

Sunetul primordial, pe care îl evocă Scelsi, zămislește, în creația sa, insolite lumi acustice, iar, în muzica contemporană, inestimabile virtualități conceptual-formale.

[1] Termenul de *Eterofonie*, lansat de C. Stumpf în 1901 (preluat de la Platon), este definit de acesta astfel: *„e ca și cum mai multe variante ale unei teme ar fi cântate în același timp, în loc de una după alta."*, vezi Stumpf, Carl, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911, p. 59.

[2] Niculescu, Ștefan, *Reflecții...*, p. 275-276.

[3] Termenul este folosit de C. Brăiloiu în studiul său: *Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grâu", anul II, nr. 4 București, 1931, p. 5. Prin acest termen Brăiloiu desemnează stratul muzical arhaic din Europa.

https://biblioteca-digitala.ro

Doina GRIGORE

Noțiunea de „text", între lingvistică și fenomenul sonor

I.1. Semn, semnificație, referință

Triada operă muzicală -» semnificație -» referent constituie **semnul muzical,** iar cu studiul muzicii ca sistem specific de semne se ocupă semiotica sau semiologia muzicală. In cadrul acesteia se definesc trei domenii principale de investigație:

- **pragmatica muzicală** care reflectă raportul dintre semne și cei care le utilizează în vederea comunicării anumitor semnificații;
- **semantica muzicală** care studiază relația dintre complexele sonore (operele muzicale) și referentele lor specific muzicale;
- **sintaxa muzicală,** gramatica ce are drept studiu relația dintre semne în plan sonor.

Orice text corect întocmit închide opera muzicală la nivelul limbajului, stabilind gramatica procesul de formare al acesteia în timp. Textul muzical se prezintă ca un complex de simboluri de tip convențional, între semnificat și semnificant stabilindu-se un raport mai mult sau mai puțin precis.

„Sensul *muzicii [...] se împlinește în timp, este iminent o funcție de timp. Nu există sens muzical în afara timpului. Există poate simboluri de sens muzical în afara timpului, precum - prin analogie - avem simboluri pentru mișcare și viteză"*[1].

Determinarea social istorică a muzicii se exprimă la nivelul limbajului muzical, prin caracterul preponderent al dimensiunii pragmatice a limbajului muzical în raport cu dimensiunea sa sintactică și semantică. Așadar, dimensiunea principală a semnului muzical nu este reprezentată nici de sintaxă – ansamblul virtuților estetice intrinsece ale materialului sonor, nici de semantică, ci de pragmatica muzicală, de modul concret istoric în care umanitatea comunică anumite semnificații, transformând în permanență structurile simbolice deja existente.

Operele muzicale se prezintă ca semne ce se deschid spre o realitate diferită ca natură de fenomenul sonor propriu-zis. Această realitate are un statut ontologic aparte, aproape imposibil de exprimat altfel decât prin muzică și este reprezentată de ansamblul stărilor psiho-fiziologice comunicate în timpul desfășurării fluxului sonor, deci de **referentul** muzical.

[1] Brînduș, N. – *Interferențe*, p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro

„Nu ne putem pune deci, problema analizei estetice a muzicii înainte de a lămuri problema semnificației muzicale, problema semantică a muzicii, ca fenomen total, a acelei semnificații pe care textul o comunică [...] în calitate de semnificant."[1]

Care este rolul și contribuția personală a interpretului? Care este gradul lui de autonomie artistică? Acestea sunt numai o parte a întrebărilor care apar și de al căror răspuns depinde definirea proceselor mentale pe care este chemat să le parcurgă un interpret. Trebuie însă să afirmăm că interpretarea muzicală nu poate fi o simplă transpunere a datelor partiturii, datorită faptului că simpla notație grafică nu cuprinde toată informația necesară, ci doar anumite date esențiale.

„[...] partitura nu este echivalentă cu semnificantul muzical, este doar o formă - grafică, oferind spre interpretare doar aspectele exterioare ale conținutului muzical".[2]

Remarcăm faptul că în actul de comunicare muzicală important apare atât **ceea ce** comunică muzica, dar și **modul în care** aceasta comunică, fenomen ce poate fi asociat în lingvistică cu deosebirea între „**ceea ce** se spune" și „faptul de **a spune**" – între **enunț** și **enunțare.**

Ferdinand de Saussure, în celebrul său *Curs de lingvistică generală*, definește limba ca un sistem de semne ce se raportează la relațiile întreținute cu celelalte semne ale sistemului. Saussure a renunțat la termenul *cuvânt*, înlocuindu-l cu cel de *semn*, pentru că în concepția sa, ceea ce definește unitățile limbii ține de un alt model al semnificației decât cel implicat în utilizarea termenului *cuvânt*. Saussure se opune tezei conform căreia limba ar fi o listă de termeni ce semnifică tot atâtea lucruri, considerând că acest mod de a vedea lucrurile omite relevarea naturii fonice sau psihice a cuvântului.

„[...] pentru el, semnul lingvistic unește nu un cuvânt cu un lucru, ci un concept cu o imagine acustică."[3]

La un nivel superior de organizare, enunțul apare ca echivalent a ceea ce numim curent **frază,** reprezentând elemente ale limbii, organizate într-un înțeles determinat de regulile **sintactice** care stabilesc relațiile dintre ele în vederea realizării unui **sens obiectiv, cultural acceptat** - *Sinn*, diferit de **înțeles** – *Bedeutung*.

Este necesar să lămurim distincția introdusă de G. Frege (*Sinn und Bedeutung*, 1892), între termenii de *Sens* față de *Înțeles*. Și în cazul acestor termeni, ca în cazul tuturor științelor spiritului, întâlnim o mare diversitate de traduceri terminologice. înșiși acești termeni cunosc o serie largă de semnificări, mergând până la identificarea lor reciprocă. Ne vom limita la accepția originală a lui Frege, pe care o vom defini în liniile generale: față de Semn (nume, semnificant saussurian), el denumește cu termenul **Sinn – sens,** conceptul reprezentat (semnificația saussuriană), în timp ce **Bedeutung – înțeles,** se referă la referința în sine.

---

[1] *Ibidem.*
[2] Moș, D. – *Pragmatica muzicală*, în *Muzica*, nr. 3, 2005, p. 21.
[3] Reboul, A. Și Moeschler, J – *Pragmatica azi*, p. 142.

https://biblioteca-digitala.ro

Enunțul, ca realizare particulară a unei fraze, *„este destinat enunțării, actul însuși al emiterii, realizării frazei cu scopul de a obține un efect asupra destinatarului comunicării."*[1] Deosebirea între frază și enunț este dată de diferența dintre ceea ce se spune (semnificația lingvistică a frazei) și ceea ce se transmite (interpretarea enunțului). Pentru aceeași frază putem găsi enunțuri diferite a căror interpretare nu trebuie să fie neapărat similară.

Distincția dintre enunț și enunțare a îmbogățit științele limbajului, adăugându-le pragmatica. Fiind un studiu al modalităților de enunțare, aceasta adaugă un al treilea capitol componentelor semantice și sintactice ale producerii sensului. Astfel, dacă enunțul traduce faptele sau descrie o stare a lumii, enunțarea constituie în sine un fapt și astfel adăugă lumii o stare.

Materialul muzical în ansamblul și modul lui de organizare este cauza necesară unei denotații anume. Elementele vocale non-verbale – timbru, înălțime, durată, intonație, variații de intensitate sonoră, elemente de agogică, pauze semnificative – sunt parametrii ce caracterizează limbajul muzical. Universul sonor se prezintă în mare măsură ca o sublimare a exprimării verbale, o ipostază a vorbirii ce nu mai reține decât componenta ei paralingvistică.

„[...] distingem în discursul sonor o comunicare extraverbală, mai puțin explicită decât cea comună, dar nu mai puțin riguroasă, mai indistinctă ca trimitere în aria concretului, dar mai esențializată, mai puțin elocventă, dar mai evocatoare [...] și mai implicativă pentru subiectivitatea receptorului."[2]

Profesorul Dinu Ciocan vede o triplă diferențiere a obiectivelor unor cercetări muzicologice contemporane privind structura și mecanismul de funcționare a universului sonor.

* **nivelul ontologiei muzicale** – studiul statului existențial al acelor stări ale realității (lumii) specific muzicii, precum și al relațiilor dintre aceste stări și „situs-ul" ontologic propriu tuturor celorlalte arte sau științe. Acest nivel va determina:

* **nivelul gnoseologiei muzicale** – studiul modalității specifice de cunoaștere prin muzică a acelor stări ale realității cognoscibile muzical și valoarea acestei cunoașteri. Acest nivel va determina la rândul său:

* **nivelul limbajului muzical** – studiul muzicii ca modalitate specifică de semnificare și comunicare a cunoașterii realizate prin muzică.

„A realiza referentul unei opere muzicale va însemna [...] mai întâi intuirea — la nivelul sensibilității muzicale - a trăsăturilor individuale ale acelor stări ale realității specific muzicale la care respectiva operă se referă (trimite), urmată apoi de înțelegerea, la nivelul inteligenței muzicale - a trăsăturilor generale ale acestei stări."[3]

În concepția **lui** C. W. Morris (*Foundation of the Theory of Signs*), semiotica ar conține trei domenii principale:

* ***Sintaxa*** *– ce guvernează organizarea semnelor în unități logice corecte*

[1] *Dicționarul de Științe ale Limbii*, p. 196.
[2] Iorgulescu, A. – *Timpul și comunicarea muzicală*, p. 40.
[3] Ciocan, D. și Rădulescu, A. – *Probleme de semiotică muzicală*, în *Studii de muzicologie*, vol. XXI, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro

* ***Semantica*** *– reprezentând modul de interpretare al semnelor, relația acestora cu lumea, realitatea (relația semnificant – semnificat), denotația și conotațiile posibile*

* ***Pragmatica*** **–** utilizarea semnelor în vederea efectuării relației acestora cu interlocutorii (emitenți și mai ales receptori în cadrul actului de vorbire).[1]

În domeniul lingvistic, enunțarea adaugă unui enunț corect (din punct de vedere sintactic și semantic) o stare, o determinare suplimentară care poate fi și afectivă. O altă diferență fundamentală dintre enunț și enunțare vizează faptul că sistemul de semne codificate simbolic (reprezentat de enunț) poate funcționa și cu decalaj în timp, între scriere și citire, în timp ce enunțarea este un eveniment non-decalabil, un act realizat întotdeauna în direct.

„Enunțul creează o distanță și introduce un raport (adecvat sau nu) între semn și realitatea pe care o descrie, în timp ce enunțarea nu este separată de ea însăși: pură manifestare a unei atitudini sau a unui fapt, ea constituie un eveniment sau o stare."[2]

Roger T. Bell, în *Teoria și practica traducerii*, afirmă faptul că sensul semantic depinde în mod real de context.

Același autor punctează cele trei niveluri de abstractizare ale contextului:

* *situația concretă a enunțării*
* contextul enunțării
* *universul discursului*[3]

Situația concretă a enunțării se referă la realitatea „pură" a acesteia. Ea este unică, nerepetabilă, fiind constituită din suma circumstanțelor externe existente în momentul emiterii enunțului. Această situație trebuie luată în calcul de către interpretul muzical, fiind factorul ce determină în mare măsură calitatea interpretării. Aspectele legate de mediul în care se desfășoară actul interpretativ sunt de asemenea extrem de importante (menționăm aici acustica sălii, amplasarea interpretului în spațiul în care se desfășoară actul artistic, calitatea instrumentului pe care se realizează interpretarea). Factorul psihic reprezintă un alt element ce va influența în mod decisiv actul interpretativ. Astfel, dispoziția de moment a interpretului, poate fi hotărâtoare. Emoțiile „neconstructive" pot denatura performanța, simpla prezență a publicului reprezentând un factor de stres major pentru unii interpreți (în special cei neexperimentați).

Contextul enunțării se află la un nivel mai înalt de abstractizare decât situația de enunțare. Dacă în situația concretă a enunțării, detaliile afective erau importante, în cazul contextului, aceste detalii sunt implicite, având în vedere faptul că există într-un anume grad o cunoaștere comună a participanților în actul comunicării.

„Noțiunea metalingvistică de „context" echivalează cu sistemul de referințe nedezvăluite ori neconștientizate, sau explicite (manifestate prin aserțiuni ori

[1] Morris, C. W. – *Foundation of the Theory of Singns*, pp. 78-91.
[2] Bougnoux, D. – *Introducere în științele comunicării*, p. 57.
[3] Bell, R. T. – *Teoria și practica traducerii*, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro

indicații specifice) de care cititorul se servește spre a construi sensul ori/și a evalua opera (textul)."[1]

Contextul determină configurarea textului. Astfel, convențiile socioculturale, suprapuse convențiilor codului conturează în mod decisiv actul comunicațional.

Înțelegerea valorii contextului reprezintă un element de maximă importanță pentru interpret. El trebuie să creeze contextul adecvat operei interpretate, având nevoie de informații ce transcend sfera problemelor strict muzicale. Categoria „cunoștințelor" și „informațiilor" ar trebui să includă atât discipline intrinseci muzicii - stilistică muzicală, armonie, contrapunct, cât și domenii precum filozofia, estetica, lingvistica, antropologia, domenii aparent netangențiale fenomenului muzical, dar esențiale în vederea atribuirii unui anume **sens,** într-un cadru socio-cultural existent.

Universul discursului reprezintă nivelul cu cel mai înalt grad de abstractizare și generalizare, incluzând toate informațiile ce pot fi furnizate cu privire la un anumit subiect. Universul discursului este specific unei anumite culturi și condiționează posibilitatea procesului de comunicare între participanții comunicării. în limbaj muzical, totalitatea trăirilor, emoțiilor, sentimentelor comunicate într-un anumit cadru cultural determinat creează propriul univers de discurs, deci **referentul muzical.**

P. Watzlawick și Don D. Jackson (Institute of Mental Research) au fost psihiatrii ce au întreprins cercetări originale în vederea cunoașterii în adâncime a mecanismelor proceselor de comunicare. Ei au reușit câteva principii importante ale comunicării interumane, principii denumite – *axiome ale comunicării.*[2]

Axioma IV a Școlii de la Palo Alto arată ca ființele umane folosesc două moduri de comunicare: *digitală* și *analogică.*

„Termenii provin din cibernetică, unde un sistem este considerat digital atunci când operează cu o logică binară (de tipul „totul sau nimic") și analogic în cazul utilizării unei logici cu o infinitate continuă de valori."[3]

Cele două tipuri nu sunt paralele exclusive sau complementare, ci coexistă și se completează ca mod de transmitere. Aspectul de conținut al comunicării are transmitere digitală, în timp ce aspectul de relație are transmitere analogică. Limbajul digital are o sintaxă logică, dar nu are o semantică adecvată pentru stabilirea relației. Limbajul analogic are semantică, dar nu are o sintaxă adaptată pentru definirea naturii ne-echivoce a relației. Comunicarea digitală folosește un limbaj simbolic prin semne arbitrare, convenționale, cum ar fi cifrele. Este limbajul rațiunii, al explicației dar și al textului scris, având un caracter logic, analitic definițional. Prin opoziție, comunicarea analogică reprezintă un mod de percepere totalizant, prin imagini, prin relații de similitudine, prin intuiție. Ea are rolul fundamentul în aspectul de „relație" a comunicării.

Putem separa cele două accepțiuni curente ale noțiunii de interpret: interpretul muzical, ca atare, respectiv artistul, cu gândire preponderent analogică,

[1] Cornea, P. – *Introducere în teoria lecturii*, p. 94.
[2] Watzlawick, P., Bravin, J. Și Jackson, D. – *Une logique de la communication*, pp. 45-69.
[3] Dinu, M. – *Comunicarea*, p. 103.

https://biblioteca-digitala.ro

implicată într-un proces temporal de prezentare a operei (enunțare) și interpretul critic, ce re-evaluează, cu o gândire de tip digital, punând opera în cadrul spațial al analizei. Interpretarea în a doua accepție (a unui critic, a unui juriu sau a publicului) sau, mai corect spus re-interpretarea este un proces de reevaluare prin comparare, deci prin producere de enunțuri situate în plan referențial, suportând doar coincidența terminologică cu procesul ilocuționar ce definește interpretarea muzicală în sine.

Desigur, concomitent cu desfășurarea activității sale, interpretul își dezvoltă și anumite mecanisme de feed-back prin care își evaluează performanța – așa numitul auz de control –, o mare parte a strategiilor pedagogice fiind centrate tocmai pe crearea, dezvoltarea și optimizarea acestei calități. în această ipostază, granițele dintre cele două accepțiuni se estompează, interpretul devenind și propriul judecător ce apreciază abaterile de la conformitatea cu enunțul sau de la proiectul originar propriu.

I.2. Pragmatica – știință a comunicării

Dacă la baza comunicării se află un proces de simbioză de ordin logic, latura dinamică a acestui proces poartă denumirea de pragmatică.

„Termenul «pragmatică» s-a impus datorită lui C. W. Morris. [...] Morris a gândit pragmatica drept o parte constitutivă a unei științe care nu avea ca obiect de studiu doar limbajele naturale, ci orice sistem de semne, orice limbaj. Noua disciplină a fost numită de Morris «semiotică».[1]"

În acest cadru, în structura oricărui act de vorbire se deosebesc trei tipuri de componente:

* un act **locuționar** – emiterea enunțului
* un act **ilocuționar** – intenția comunicativă
* un act **perlocuționar** – efectul asupra receptorului

Dacă prima componentă reprezintă însuși conținutul comunicării, iar cea din urmă este exterioară enunțului propriu-zis, și în muzică ține mai mult de problematica receptării, actul ilocuționar, se identifică în fapt cu conceptul de act de vorbire. El asociază conținutului o caracteristică specifică, determinată de intențiile comunicative ale emițătorului, dependentă și de contextul comunicării. Deosebit de important apare faptul că această însușire se ivește și acționează numai în actul de vorbire, în enunțarea către un interlocutor, în muzică realizându-se numai în actul interpretativ.

Reamintind caracterul primar al enunțării față de caracterul secundar ale enunțului, observăm coincidenta unor relații între elementele comunicării, văzute din puncte de vedere diferite, ceea ce nu poate decât să confirme validitatea lor în orice sistem. Astfel, actul enunțării ca act psihologic primar, act dinamic prin excelență este dotat cu forță ilocuționară și efect perlocuționar, ceea ce nu posedă anunțul ca atare, psihologic secundar, logic-argumentativ, **decalat**.

[1] Ionescu, E. – *Manual de lingvistică*, p. 220.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă vom înlocui termenii *enunț – enunțare* cu *operă – interpretare,* vom putea vedea că ideea dobândește o deosebită importanță, confirmând complementaritatea acțiunilor muzicale, a interpretării muzicale față de compoziție. Examinate din multiple puncte de vedere, puse în lumină de abordările semiotice și comunicaționale, ele se dovedesc ca fiind cele două fețe ale fenomenului muzical, diferite, dar strâns legate într-o relație de interdependență.

Rolul principal al limbajului este cel de comunicare, dar enunțurile se organizează în forme diferite, conforme diferitelor funcții dominante în raport cu situația de discurs momentană, funcție determinată de anumite proprietăți (factori constitutivi ai oricărui act de comunicare).

Psihologia lingvistică, prin Karl Buhler *(Theory of Language)* stabilise că cei trei factori fundamentali intervenind în comunicare, conform teoriei informației – emițătorul, destinatarul și referentul (conținutul real al mesajului) – determină trei funcții corespunzătoare ale limbajului:

1. funcția expresivă (legată de emițător)

2. funcția denotativă, de reprezentare (legată de conținutul mesajului, privind relația enunțului cu referentul)

3. funcția conativă sau de apel (legată de destinatar15)

Roman Jakobson, profitând de achizițiile conceptuale ale teoriei informației va completa tabloul funcțiilor comunicării, propunând o clasificare ceva mai nuanțată, ce are în vedere și alte elemente ale procesului comunicațional: codul utilizat și canalul de transmisie. De asemenea, el operează demarcarea ce survine între forma și conținutul mesajului, atașând funcții destinate acestor doua componente. Se ajunge astfel la o clasificare cuprinzând următoarele funcții distincte:

* funcția *emotivă* a comunicării, constând în evidențierea stării emițătorului. Acesta implică o seamă de mijloace stilistice prin care sunt exprimate reacțiile emotive la contactul cu o realitate oarecare.

* funcția *conativă* sau *retorică,* ce orientează enunțul către destinatarul comunicării de la care se așteaptă un anume tip de răspuns.

* funcția *poetică,* predominant artistică, focalizată asupra mesajului însuși, cu valoare estetică.

* funcția *referențială,* ce vizează alături de referința mesajului și codul situațional în care are loc transmiterea acestuia.

* funcția metalingvistică, manifestată atunci când în cadrul comunicării apare necesitatea menținerii exprese a codului utilizat (gesturile, mimica, tonul).

* funcția *fatică,* definită de necesitatea stabilirii și păstrării contactului între interlocutori.

Potrivit concepției lui Jakobson, cele șase funcții pe care le-a definit, coexistă în orice tip de comunicare. Diferă doar ierarhizarea lor, stratificarea rezultată constituind un criteriu de clasificare a evenimentelor verbale.

„Deși distingem șase aspecte fundamentale ale limbii, am putea [...] cu greu să găsim mesaje verbale care să îndeplinească numai o singură funcție.

https://biblioteca-digitala.ro

Diversitatea constă nu în monopolul uneia dintre aceste câteva funcţii, ci în ordinea ierarhică diferită a funcţiilor." [1]

Interesant apare punctul de vedere al unui autor care stabileşte distincţii foarte precise între viziunea pragmatică şi cea sintactic-semantică asupra comunicării. Geoffrey Lech, în lucrarea *Principles of Pragmatics*, pleacă de la găsirea unor similitudini dintre Pragmatică şi Retorică, privită ca *„artă a utilizării limbajului în scopul convingerii prin discurs public."* [2]

Sintetizând această încercare de a reliefa câteva aspecte lingvistice, semiotice, de teoria informaţiei şi a comunicării, în scopul consituirii unor paralele cu fenomenul interpretării muzicale, putem concluziona:

1. Dacă muzica se defineşte ca fenomen sonor destinat pentru un receptor, momentul esenţial al împlinirii sale este interpretarea, realizarea, prezentarea unei opere vii, sonore, contactul nemijlocit cu publicul.

2. Ca fenomen sonor dirijat către ceva (auditor), muzica interpretată este un act intenţional de comunicare, realizat de interpret, producând situaţii analoge instanţei de discurs din comunicarea lingvistică.

3. Ca fapt psihologic, interpretarea apare ca având un caracter primar, direct, strict temporal ca existenţă de tip analogic, complementar construcţiei operei muzicale cu caracter secundar, decalat, cu existenţă atemporală, de tip digital ca formă de gândire.

4. Ca formă de existenţă, opera muzicală, deşi gândită temporal, este fixată într-o formă atemporală, definitivă. Complementar, interpretarea există numai în desfăşurare temporală, veşnic reînnoită.

5. Opera muzicală este închisă într-o sferă culturală care o produce ca intenţionalitate. Interpretarea constituie atât efectuarea, cât şi actualizarea posibilităţilor semantice cuprinse în textul muzical, incluzând *„apropierea ca victorie asupra distanţei culturale"* [3] - respectiv asupra depărtării cronologice sau geografice a unor culturi de sensul originar al textului.

6. Sensul textului odată fixat se detaşează de intenţia autorului, dobândind o anumită autonomie. Interpretarea desăvârşeşte discursul textului într-o dimensiune asemănătoare dimensiunii vorbirii. Ca formă de hermeneutică, ea nu se întoarce la intenţia iniţială a autorului, care îi poate rămâne necunoscută, ci tinde a realiza sensul propriu al textului cu care intră într-o relaţie de actualizare, la fel ca vorbirea în raport cu limba.

1.3. Text muzical, interpretare, inovaţie

Istoria interpretării, timp de circa un secol, între jumătatea secolului XIX şi cea a secolului XX a consemnat o evoluţie progresivă, de la permisivitatea ce friza arbitrariul către o rigoare apropiată de asceză. In cursul ultimelor decenii, asistăm la o revenire către „umanizarea" stilului interpretativ, pe măsură ce şi preocupările teoretic-

[1] Jakobson, R. – *Essaies de linguistique générale.*
[2] Lech, G. – *Principles of Pragmatics*, p. 14.
[3] Ricoreur, P. – *Eseuri de hermeneutică*, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro

analitice au evoluat către o semantică muzicală definită de însuşi referentul muzical. Executantul tinde aşadar, spre idealul de a face muzică rămânând fidel textului, fără a-l considera un tipar limitativ, ci mişcându-se înăuntrul acestor graniţe liber, activ şi creator.

Este curentă asocierea dihotomiei liber-strict (în raport cu textul) pe dihotomia emoţional-cerebral. Centrarea pe relaţiile dintre elementele scrise şi denotaţiile pe care acestea doar le sugerează este asociată cu expresivitatea sau -pentru adversarii acestei atitudini - cu afectarea. Invers, pentru cei care propun sau pretind exclusiv o citire strictă, eliminarea „armonicelor afective" (de tip moral, filozofic, sacru) reprezintă garanţia unui demers interpretativ onest. In fapt, o execuţie nedeschisă către o oarecare realitate ontologică este în primul rând o reproducere incompletă, iar elementul cerebral nu reprezintă câtuşi de puţin garanţia majoră a respectării textului, nici măcar la nivelul parametrilor fundamentali.

Pe de altă parte, trăirea emoţională nu poate fi definită exclusiv prin denaturare, prin excepţie. în această ecuaţie, intervin atât selecţiile la nivel individual, adică ponderea acordată gândirii cognitive sau celei emoţionale, cât şi selecţia implicită pe care o induce spaţiul sau timpul cultural în care se desfăşoară concret activitatea interpretului. *„Orice interpretare este datată, produsă de un subiect istoric, care exteriorizează [...] coordonatele epocii, grupului social de apartenenţă, tradiţiile culturale. [...] interpretarea e întotdeauna călăuzită de o anticipare conceptuală, derivată din totalitatea signifiantă care preexistă."* [1]

În interpretarea muzicală, ultima sută de ani poate fi monitorizată mai uşor, datorită înregistrărilor sonore. Aceste modele esenţiale în emiterea unor judecăţi asupra istoriei interpretării muzicale mărturisesc doar execuţii ale secolului XX. Chiar în cadrul acestui timp limitat, observăm notabile diferenţe în ceea ce se numeşte, curent, gustul epocii.

În istoria recentă a culturii europene a existat totuşi şi o epocă în care se scriau tratate despre „buna execuţie" a muzicii contemporane de către autorii din momentul respectiv: epoca Barocului. Putem semnala doar faptul că la vremea respectivă, notaţia muzicală avea o doză mult mai mare de ambiguitate şi imprecizie, iar modificările admisibile nu vizau doar nuanţele şi ornamentele, ci chiar elemente considerat azi strict determinante ca ritmul, tonalitate sau armonia. Pe măsură ce înaintăm în timp, notaţia a devenit tot mai minuţios detaliată, reflectând în însăşi indicaţiile expresive personalitatea compozitorului. In paralel se produce şi o dezvoltarea a abilităţilor practice ale interpretului, pe care sporirea dificultăţilor tehnice ale repertoriului l-au silit la o îndelungă specializare.

Interpretul poate deci modifica percepţia considerată „normală" a auditorului asupra textului. Modificarea datelor perceptive nu reprezintă doar o posibilitate oferită, ci o necesitate ontologică a statutului interpretului în actul muzical. El nu-şi manifestă pur şi simplu personalitatea printr-o eventuală reorganizare a textului, ci, tinzând a citi cu cea mai mare rigoare ceea ce e scris în mesajul grafic al compozitorului, va pune în acest act nu numai atenţie, ci şi ceva mai mult, ceva necesar şi dincolo de voinţa lui.

[1] Cornea, P. – *Introducere în teoria lecturii*, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro

Încercând a sistematiza câteva aspecte ale actului interpretativ, ar trebui să pornim de la întrebarea fundamentală: ce interpretăm? Joseph Hoffmann chiar în primele decenii ale secolului XX, nota: *„numai studiul atent al fiecărei lucrări dă cheia unei concepții corecte. Nu o vom găsi în cărți, ci doar în lucrările înseși și în fiecare* per se*"* [1], afirmând încă de pe atunci primatul textului. Problema majoră a interpretului este aceea de a conferi **sens** textului muzical interpretat. Trasând o paralelă cu limbajul natural (vorbit) observăm că dispunem în cazul limbajului muzical de o mai mare libertate în privința procesului de semnificare. In muzică nu există repere strict „obiective", semnificații și sensuri standardizate (în sensul termenilor ordonați lexicografic). Astfel, efectuarea corespondenței între o structură muzicală și un conținut ontologic (trăire, sentiment) suportă o anumită elasticitate.

„[...] ideea de sens muzical capătă consistență numai raportată la un referent. Aceasta înseamnă că sensul muzical nu poate fi determinat în întregime de raporturile interne ale limbajului, nu rezultă doar din relațiile sintagmatice și paradigmatice ale limbajului muzical." [2]

Puterea de imaginare trebuie să fie calitatea primordială a interpretului, care pentru a fi într-adevăr „(re)creator" este necesar să descopere din text „lumea" pe care compozitorul a dorit să o înfățișeze.

„Ancorarea în ontologic, deci în afara sistemului lingvistic este o condiție obligatorie *pentru determinarea sensului."* [3]

Spre deosebire de elementele lingvistice care formează un sistem închis, după definitivarea opusului muzical, elementele comunicative ale limbajului formează un sistem deschis ce permite un transfer evolutiv și o implicare personală a interpretului în momentul comunicării efective (actul interpretativ). Inovația unei interpretări se remarcă la nivelul **referentului muzical** și se concretizează în conținutul inedit al stărilor, emoțiilor transmise. Aceasta este în nod principal zona în care interpretul își poate manifesta capacitatea de a atrage și a menține atenția auditorului pe parcursul execuției operei.

În cazul în care impactul unei interpretări asupra publicului este extrem de marcant, se reușește implementarea viziunii personale proprii conștiinței acelui interpret unei întregi colectivități (ne referim aici la auditorul avizat). Astfel, un element nou la o anumită dată, considerat valoros, poate deveni un bun colectiv, devenind parte a tradiției și dovedind evoluția istorică a sensului.

[1] Hoffmann, J. – *Piano Playinng*, p. 49-50.
[2] Moș, D. *Pragmantica muzicală*, în *Muzica*, nr. 3, 2005, p. 38.
[3] *Ibidem*.

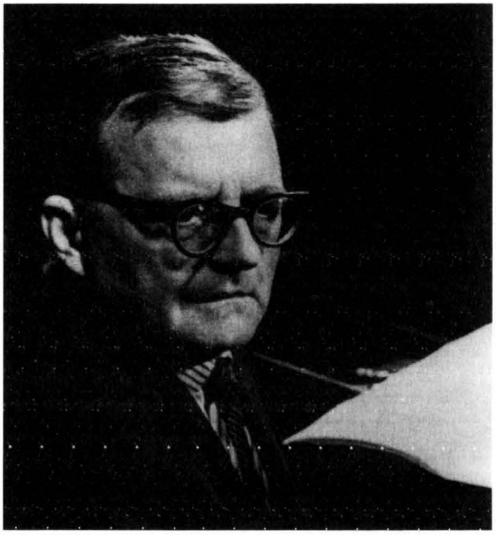
https://biblioteca-digitala.ro

CENTENAR

Ruxandra ARZOIU

Câteva popasuri în viața și opera lui Dmitri D. Șostakovici (1906-1975)

Dmitri Șostakovici este una dintre personalitățile componistice ale veacului XX care a dat naștere la multe controverse printre muzicieni, contemporani și urmași, un compozitor despre care s-a scris mult, în fel și chip: laudativ, acuzator, cu înțelegere dar și cu vehemență și văpaia acestor confruntări nu s-a stins nicidecum azi, la mai bine de un sfert de veac de la dispariția sa. Dmitri Șostakovici a trăit în Rusia, într-o perioadă cu multe prefaceri politice și sociale în care supraviețuirea era adesea plătită printr-un lung șir de compromisuri, o existență nivelată dar nu lipsită de pericole și neprevăzut în care manifestările sincere și individuale puteau avea consecințe fatale. Cum a parcurs Dmitri Șostakovici acest timp și spațiu, cum a reușit să se impună pe tărâmul artistic atât de fragil, reprezintă modul său personal de a lupta cu viața, cu sentimentele, cu lumea și poate da naștere la interpretări subiective. Ceea ce rămâne însă evident în urma oricărei cercetări, este influența și determinarea mediului social și politic în constituirea operei sale, cu rezultate mai mult sau mai puțin reprezentative pentru o istorie a carierei personale.



Dmitri Șostakovici s-a născut la 25 septembrie 1906 la Sankt-Petersburg într-o familie de intelectuali, iubitori ai muzicii, astfel că înscrierea sa la școala de muzică a constituit o continuare a educației pe care deja o primise de la mama sa încă din primii ani. A urmat Conservatorul și au apărut curând primele compoziții-

https://biblioteca-digitala.ro

scherzo-uri, preludii, mici piese pentru pian, care s-au bucurat de aprecierea lui Alexandr Glazunov, directorul Conservatorului de atunci, chiar de când le-a auzit interpretate de autor.

"Concertul tânărului compozitor şi pianist Dmitri Şostakovici a făcut senzaţie. A cântat Bach (*Preludiu şi fuga nr.11* pentru orgă în aranjamentul lui Liszt) şi *Appassionata* de Beethoven, apoi propriile opusuri. Interpretarea sa se caracterizează prin adoptarea unei simplităţi absolute ceea ce ne revelează un muzician dotat cu un sentiment intens al înţelegerii şi aprofundării artei sale."

Primul succes important pe tărâm componistic îl obţine însă cu **Simfonia I** - lucrarea de diplomă a absolventului din anul 1923. La numai 19 ani, afirmat deja ca pianist se impune şi ca un compozitor cu perspective; primele sale opusuri se situau încă sub influenţa marilor postromantici dar îl anunţau şi pe rafinatul creator al imaginilor sonore. Evenimentele unei vieţi dramatice aveau să se succeadă însă într-un ritm şi cu o intensitate care nu au rămas fără ecou în propria muzică.

"După moartea tatălui meu, în 1922, am avut o situaţie foarte grea. Am fost nevoit să lucrez în sălile de cinema. Toate astea mi-au subminat sănătatea şi mi-au distrus sistemul nervos. Pictura mecanică a "pasiunilor umane" la pian mă oboseşte mult. Munca mea la cinema, m-a făcut să pierd o groază de timp, de sănătate, de energie." Astfel scria Şostakovici într-o Autobiografie începută în anul 1926. Şi într-adevăr consecinţele au apărut imediat, o maladie grea îi întrerupe pentru câtva timp activitatea şi îi aduce şi stări depresive, pe atunci inexplicabile: "La sfârşitul studiilor mele la clasa de compoziţie în anul 1925, am prezentat prima mea simfonie ca lucrare de diplomă - scria în paginile autobiografice publicate în *Literaturnaia gazeta* în anul 1956. Nu îmi amintesc acum de ce, dar pentru un timp, atunci nu am mai putut să scriu nimic, mă îndoiam de vocaţia mea de compozitor... Am distrus aproape toate manuscrisele. Am fost confruntat, după absolvirea Conservatorului cu această problemă - sunt pianist sau compozitor?"

O sensibilitate ieşită din comun, o timiditate ce-l predispunea la interiorizare, au marcat la Şostakovici, un început de carieră care s-a continuat cu multe opinteli, ceea ce nu i-a umbrit însă din strălucire, mai târziu. Avea însă un înger păzitor în acea vreme, pe directorul Conservatorului, Alexandr Glazunov:

"Fără îndoială că Şostakovici ne-a promis o strălucitoare carieră muzicală şi artistică dar din păcate sănătatea sa este acum mai şubredă. I-a fost diagnosticată o tuberculoză ganglionară şi a fost trimis spre refacere în Crimeea. Ar fi foarte de dorit să se ia măsuri pentru redobândirea sănătăţii acestui remarcabil tânăr artist şi a i se da un ajutor material. Dispariţia unui asemenea subiect ar fi o pierdere ireparabilă pentru arta mondială."

Cariera de simfonist a lui Dmitri Şostakovici abia se deschidea atunci şi va continua de-a lungul celor 15 simfonii, cu multe urcuşuri şi coborâşuri determinate de intensitatea crezului său artistic dar şi de inerenţa momentelor când presiunea evenimentelor a fost mai mare decât forţa proprie de impunere. Au fost opusuri de succes, de conjunctură, pagini de sertar, o muzică de protest sau de eliberare, fiecare ilustrând inevitabil o perioadă din viaţa compozitorului. *Simfonia a II-a*, în

https://biblioteca-digitala.ro

1927 este închinată celei de-a 10-a aniversări a Revoluției din octombrie iar cea de-a treia, în 1929 este dedicată zilei de 1 mai, ambele pentru cor și orchestră, cu un caracter festivist și un conținut poate de multe ori redundant, deși în aceste pagini compozitorul își exersează tehnica polifoniei și virtuozitatea discursului ritmic. Inovațiile se manifestă și la nivelul construcției și vor avea consecințe asupra stilului și realizărilor ulterioare, **Simfonia a II-a** fiind alcătuită dintr-o singură parte, cu o intervenție a vocilor în final, care îi conferă mai mult aspectul unui poem simfonic.

Începând cu anul 1927, Dmitri Șostakovici a scris multă muzică de teatru și apoi de film - cinematografia a fost una dintre artele care au cunoscut o mare înflorire în perioada stalinistă, dată fiind preferința dictatorului pentru pelicula mișcată (*Noul Babilon, Contraplan, Muntele de aur, Tăunul, Hamlet* s.a.). Stilul portretistic, caricatura sonoră specifică vor constitui trăsături definitorii ale creatorului reflectate în mai mari sau mai mici opusuri, în pagini simfonice sau camerale și bineînțeles în opere. În opera **Nasul,** terminată în anul 1928, sugerată de comedia de moravuri a lui N. Gogol care tratează personajele precum niște măști, Dmitri Șostakovici schițează caractere și deci înfierează și trimite la realități imediate. În 1932 termină opera **Lady Macbeth din districtul Mțsensk** (sau *Katerina Ismailova* într-o versiune ulterioară, în 1934) pe care o dedică primei sale soții, Nina Vassilievna (atunci doar logodnică) iar lucrarea reprezintă dincolo de valoarea sa indiscutabilă și un punct de cotitură atât pentru omul cât și pentru artistul Dmitri Șostakovici. Katerina, eroina operei, este o personalitate remarcabilă, strălucitoare, dar cu o viață tristă, neinteresantă în care dintr-o dată apare iubirea în numele căreia trebuie să comită marele păcat: crima; altfel viața i s-ar părea fără sens. Pusă în scenă la teatrul din Sankt Petersburg și apoi la Moscova, opera a stârnit pe moment comentarii entuziaste din partea unor critici, dar a deranjat puterea politică pentru care viziunea tragi-comică adusă de muzician asupra subiectului, nu era în concordanță cu imaginile mobilizatoare, fals entuziaste, promovate de ideologia comunistă.

"Muzica lui conține toate acele sugestii pe care Șostakovici le-a explicitat în simfoniile care aveau să urmeze: teme, armonii, ritmuri, chipuri și imagini care umplu o lume", scria Anatol Vieru. „Dar în opera aceasta se simte și o prospețime extraordinară, o fertilă neîncheiere, o deschidere încântătoare. Și totuși, după "Lady Macbeth din Mțensk", Șostakovici nu a mai revenit la genul operei; acest înnăscut shakespearian autor de operă a fost deturnat din înclinațiile sale firești."

Din 1934 începe o perioadă de denigrare a compozitorului, cu repercusiuni asupra carierei sale componistice, declanșată chiar de un articol al lui I.V. Stalin publicat în ziarul *Pravda,* sub altă semnătură.

Dmitri Șostakovici continuă să compună, urmărind în presă acuzațiile ce i se aduc și scrie în special opusuri instrumentale, unele însă prezentate publicului mult mai târziu datorită situației sale de autor în dizgrație, precum *Simfonia a IV-a*, terminată în 1936 care va cunoaște prima audiție abia 25 de ani mai târziu. Cele

https://biblioteca-digitala.ro

24 de preludii pentru pian op. 34, Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră, Sonata pentru violoncel şi pian, relevă un limbaj de multe ori transparent, neoclasic şi pun în lumină mai ales, un stil pianistic evoluat, formaţia interpretativă a compozitorului având efect, dealtfel şi asupra altor opusuri precum simfoniile a V-a sau a VII-a unde există partide pianistice importante.

La 21 noiembrie 1937 avea loc la Sankt Petersburg, sub bagheta lui Evgheni Mravinski, prima audiţie a *Simfoniei a V-a* de Şostakovici - un autor în dizgraţie. A fost un moment decisiv în viaţa muzicală a timpului, plin de senzaţii. După ultimul acord sala a fost cuprinsă de o adevărată isterie. "Nu a fost o muzică ci un adevărat curent nervos, la mare intensitate" nota un auditor bulversat de audiţia acestei lucrări. Numele lui Dmitri Şostakovici deja prinsese contur şi în lumea occidentală, opusurile sale erau cântate în marile oraşe muzicale, dar după apariţia *Simfoniei a V-a,* care a deschis perspective noi genului, se va impune printre personalităţile cu rezonanţă ale vremii. Este poate motivul pentru care presiunile politice din ţara sa nu au putut fi niciodată prea agresive asupra sa.

Simfonia a V-a este una dintre simfoniile-tragedii ale lui Dmitri Şostakovici, cu multe trăsături autobiografice, subiective. "Tema simfoniei este formarea personalităţii - scria compozitorul. În centrul ideii am avut tocmai viziunea omului cu toate frământările lui". Dar finalul simfoniei rezolvă momentul de tensiune tragică pe un plan optimist, plin de viaţă, cum nu întâlnim adesea între opusurile sale.

"Ce loc ocupă Şostakovici în arta contemporană?, se întreba Evgheni Mravinski. Când eşti la umbra unui copac cum să îi apreciezi înălţimea? Audiţia critică a propriei sale muzici este principala sa calitate. De-a lungul relaţiei mele îndelungate cu D. Şostakovici, începând cu anul 1937 (i-am dirijat aproape toate simfoniile) i-am adresat de vreo 2-3 ori câteva observaţii. De unele a ţinut cont, de altele, nu. Avea capacitatea uimitoare de a se asculta pe sine în cele mai mici detalii". Iar mai târziu, în 1955, compozitorul însuşi vorbea într-un interviu despre atitudinea sa critică : "Am fost întrebat câteodată despre relaţia mea cu propriile opusuri, în special cu cele simfonice. În general răspund printr-o veche zicală rusă: un copil poate fi oricât de urât dar părinţii lui îl iubesc. Eşti conştient de propriile defecte ale operei tale, dar ţii la ea. Dacă nu îţi îndrăgeşti propria operă (ceea ce nu exclude o privire critică asupra ei), dacă eşti indiferent în privinţa rezultatelor eforturilor tale, atunci nu iese nimic. Nu ascund faptul că am o relaţie foarte bună cu toate opusurile mele".

În anii celui de-al doilea război mondial, Dmitri Şostakovici a fost foarte implicat, înscriindu-se în corpul pompierilor voluntari dar slujind şi prin arta sa, idealurile de pace şi libertate, preacinstind memoria celor căzuţi pentru ele. Circumstanţele în care a fost creată *Simfonia a VII-a* au fost îndelung comentate: primele trei părţi, în mai puţin de o lună, sub focul inamicilor care asediau porţile Sankt Petersburgului, în iulie 1941, şi terminată apoi, la finele aceluiaşi an. Astfel că lucrarea se simte ca un ecou direct al evenimentelor, o muzică notată cu

https://biblioteca-digitala.ro

rapiditate, de un tragism răscolitor. "**Simfonia a VII-a** s-a născut din conştiinţa poporului rus, care s-a lansat fără ezitare în lupta contra forţelor răului" - comentariul îi aparţine scriitorului Alexei Tolstoi.

Compusă şi executată în timpul războiului, lucrarea a atras atenţia opiniei publice de pretutindeni şi a devenit curând un simbol. În 1942, Toscanini o dirijează în America şi este transmisă la radio, cu un impact important asupra a milioane de ascultători, consolidându-şi rolul politic prin care a devenit celebră.

"Am auzit că Şostakovici a terminat a VII-a sa simfonie care va fi interpretată la Leningrad. Apoi aş vrea să o dirijez şi eu cât de repede posibil la New York, s-o difuzăm la radio, s-o înregistrăm pe disc şi s-o utilizăm într-un film muzical la Hollywood" spunea dirijorul Leopold Stokowski în acei ani.

Este o simfonie de mari proporţii, în patru părţi, în care ideea programatică se afirmă poate cel mai convingător între toate opusurile lui Dmitri Şostakovici şi mulţi dintre primii ei auditori au avut înaintea ochilor imaginile invaziei germane.

"Toţi cei ce l-au cunoscut personal pe Şostakovici sau au citit despre viaţa şi opera sa, - spunea pianistul Van Cliburn - ştiu foarte bine că acest mare muzician a rămas în Leningradul asediat şi a participat la apărarea oraşului. Putem să considerăm întreaga sa existenţă, ca şi spiritul muzicii sale, ca un simbol al triumfului binelui asupra răului. În opinia mea, aceasta este trăsătura sa cea mai valoroasă şi care-i asigură un loc inconfundabil în istoria muzicii."

Cvartetul de coarde nr. 3 scris în 1946 se constituie ca un alt ecou al evenimentelor războiului în opera lui Dmitri Şostakovici. Partea I are un caracter optimist din care răzbat însă ritmuri ameninţătoare de marş iar următoarele trei evocă imagini triste, chiar cutremurătoare.

Se crease un adevărat curent de opinie în lumea muzicală occidentală cu *Simfonia a VII-a* care a intrat rapid în repertoriul marilor ansambluri simfonice. S-a mai consolidat astfel puţin poziţia compozitorului în ţara sa, după cutremurul la care fusese supusă odată cu premiera operei *Lady Macbeth din districtul Mtsensk.* Dar, începând din 1946, cultura revine în atenţia puterii sovietice şi printre victime se numără rapid scriitorii Anna Ahmatova şi Mihail Zoshchenko iar compozitori precum Dmitri Şostakovici, Serghei Prokofiev, Aram Haciaturian şi alţii, sunt citaţi ca "autori ale căror opere ilustrează în mod evident tendinţele antidemocratice în muzică." Sunt vremuri în care Dmitri Şostakovici încearcă o dedublare a personalităţii sale, deoarece nu mai putea suporta încă o dată experienţa anului 1936; astfel că seria compoziţiilor numără deopotrivă opusuri la comandă (muzica de film *Tânăra gardă, Căderea Berlinului, Miciurin, Poemul Patriei,* Oratoriul *Cântecul pădurilor*) dar şi creaţii „de sertar", care îşi vor cunoaşte publicul mult mai târziu. În urma rezoluţiei lui Jdanov, în 1948, Tihon N. Hrenikov este numit preşedinte al Uniunii compozitorilor al URSS şi de pe această poziţie scria astfel într-un articol despre muzica sovietică: "Influenţa formalismului se face simţită printre tinerii compozitori, în special la studenţii Conservatorului, şi acest lucru îl datorăm în special faptului că ei sunt instruiţi de Şostakovici". Este o perioadă care

https://biblioteca-digitala.ro

va marca irevocabil viața și creația lui Dmitri Șostakovici, cu ecouri pripite sau mai îndelungate care i-au atribuit de fapt în timp sintagma de "compozitor al timpului său".

"Noi am fost o casă deschisă pînă la un anumit moment, când tatăl meu a devenit mai rezervat, mai puțin comunicativ, prin anii 40, 50, scria Galina Dmitrievna, fiica compozitorului. Înainte aveam tot timpul invitați acasă. Mergea la concert cu mama și se întorcea întotdeauna cu câte cineva pentru ceaiul de seară. Îmi amintesc cât de mult a suferit din cauza rezoluției din 1948. Piesa intitulată *Malinki Rayok*[1] ilustrează clar atitudinea sa față de tovarășii responsabili. În timpul vieții, piesa nu a fost cântată niciodată. A trebuit sa aștepte anii "80. Numeroase personaje din *Rayok* există încă, vor exista întotdeauna...Chiar și a XIII-a simfonie a trecut foarte greu. Așa că *Malinki Rayok* nici nu intra în discuție... Mi-aduc aminte că era o perioadă angoasantă. Mai mult, tata a dorit să ne retragă de la școală. Maxim era deja la școala de muzică și acolo rezoluția a fost comentată. I s-a permis să lipsească o săptămînă sau două pentru a evita să fie persecutat".

Iar despre prima sa plecare în SUA, în 1949, soția sa Irina Antonova, relata mai târziu un moment tipic pentru atmosfera acelor timpuri nesigure, tulburi și tulburătoare: "Când s-a adoptat rezoluția, operele lui Șostakovici au fost retrase din repertoriu. Comitetul pentru domeniile artistice de pe lângă Consiliul de Miniștri al URSS a trimis o circulară care trebuia să aducă în mâinile fiecărui muzician un aviz (de semnat) conținând opusurile care erau interzise. Dar când i s-a propus lui D. Șostakovici să meargă în SUA (ca membru în delegația la Congresul american al oamenilor de știință și cultură și al partizanilor păcii) și el a refuzat, i-a telefonat Stalin însuși, insistând să ia parte la congres. La care Dmitri Dmitrievici a obiectat:

- Cum pot să merg acolo, când aici muzica mea nu este cântată, este interzisă?

- De cine?

- De Glavrepertkom

A doua zi un text oficial, unic în genul său, a fost elaborat, prin care era blamat "*Glavrepertkom*" și operele lui Șostakovici nu au mai fost interzise."

În SUA, în 1949, Dmitri Șostakovici a trăit una din cele mai neplăcute experiențe din cariera sa: în fața unui auditoriu imens la Madison Square Garden a trebuit să cânte la pian scherzo-ul din Simfonia a V-a, a suportat cu greu agresivitatea reporterilor americani și a avut senzația cumplită că este folosit într-un joc politic plin de cinism. Au mai urmat alte două popasuri pe tărâm american, în 1959 și 1973 suportate cu aceeași nervozitate, declanșată de fapt de mediul occidental în general, o consecință a îndoctrinării la care cedau, iată, și spiritele cele mai deschise.

[1] Micul paradis (1948), op.78 b, Suită de piese pentru 4 voci, cor și pian în care este ridiculizată rezoluția jdanovistă și campania antiformalistă, sunt incluse citate din discursurile lui Jdanov și din cântecul preferat al lui Stalin, Suliko.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toată preocuparea pentru consolidarea stilului său simfonic, Dmitri Şostakovici nu părăseşte instrumentul cu claviatură care i-a adus primele sale succese artistice atât pe tărâm componistic cât şi pe cel interpretativ. În anii 1950-1951 termină ciclul celor **24 de preludii şi fugi**, op. 87, o continuare a compoziţiilor polifonice din tinereţe, a preludiilor op. 34, în care remarcam stilul pianistic evoluat. Împărţite în două volume, după modelul clavecinului bine temperat, aceste pagini cuprind în fond un conţinut ideatic şi emoţional de o uimitoare varietate, cu atât mai mult cu cât imaginea oferită de întregul acestei lucrări, are rotunjimea unui tot artistic unitar: în general fugile dezvoltă temele exprimate în preludii, ideea principală a construcţiei polifonice conturându-se plenar deci în prima secţiune. Aceasta constituie desigur deosebirea fundamentală faţă de concepţia bachiană, dar complexitatea construcţiei polifonice trimite deseori la timpurile de glorie ale artei baroce.

Simfonia a X-a scrisă în simbolicul an 1953 (al morţii lui I.V.Stalin) reprezintă într-un fel bilanţul perioadei staliniste şi de aceea a stârnit un deosebit interes. O muzică încărcată, apăsătoare, cu imagini groteşti şi sumbre schiţate la mare intensitate, cutremurătoare poate tocmai datorită eliberării şi sincerităţii cu care sunt rostite. De o amplă desfăşurare, prima parte culminează în răbufniri dramatice, prin acumulări de idei melodice de o vibrantă emoţionalitate, pe când a II-a secţiune are un aer războinic, cu necontenite confruntări, un ritm implacabil, neiertător ca o tornadă malefică, un adevărat portret sonor al lui Stalin; nuanţe meditative, triste, caracterizează *allegretto*-ul în care prinde contur motivul ce va domina de altfel melodica ultimelor două părţi, accentuând trăsăturile dramatice ale muzicii ce cunosc în final însă o rezolvare optimistă. Acest motiv nu este altceva decât monograma muzicală a compozitorului care va avea un rol important şi în lucrările ulterioare: DSCH, echivalentul sunetelor în notaţia germană.

Dramatismul existenţei lui Dmitri Şostakovici s-a consumat nu numai la nivelul relaţiilor lui cu societatea, cu regimul politic ci şi pe traseul vieţii personale, de la moartea tatălui pe când avea doar 16 ani, la pierderea soţiei Nina Vassilievna în 1954, mama copiilor săi Galina şi Maxim, ceea ce a adâncit şi mai mult prăpastia comunicării cu lumea exterioară, păstrându-se într-o suferinţă mută şi profundă.

Există multe idei comune între Simfonia a X-a de Şostakovici şi **Concertul nr 1 pentru vioară şi orchestră**, dedicat celebrului violonist David Oistrah. Scherzo-ul, partea a II-a are acelaşi caracter demonic, şi uneori sarcastic ca şi cel din simfonia a X-a iar tragismul Passacagliei, partea a III-a a concertului, se apropie de cel din părţile lente ale paginii simfonice amintite. Partitura instrumentului solist este foarte solicitantă pentru interpret, dacă remarcăm doar cadenţa din ultima parte, de proporţii neobişnuite, ceea ce nu înseamnă că se construieşte din elemente de virtuozitate violonistică ci mai mult dintr-o susţinere interioară deosebită pe care o reclamă muzica, de fapt o simfonie pentru vioară şi orchestră din care nu lipsesc elementele caracteristice simfonismului lui Dmitri

https://biblioteca-digitala.ro

Şostakovici, de la amploarea construcţiilor armonice la rafinamentul coloristicii instrumentale.

Vocaţia de simfonist a lui Dmitri Şostakovici nu se manifestă însă numai în lucrări pentru mari ansambluri instrumentale ci răzbate deopotrivă din paginile pianistice, camerale şi seria cvartetelor de coarde o subliniază concludent. Cvartete-simfonii au fost denumite aceste creaţii ce se constituie în adevărate jaloane ale drumului existenţial şi artistic al muzicianului, de la primul, apărut în anul 1938, la cel de-al 15-lea terminat cu doi ani înaintea morţii. **Cvartetul de coarde nr. 8** , o altă pagină de muzică cu program, are în centru de această dată chiar pe autorul ei. Caracterul autobiografic al lucrării, terminată în 1960, se manifestă prin citarea în fiecare din cele 5 părţi a câte unui motiv din compoziţiile anterioare. Monograma muzicală a lui Şostakovici apare chiar de la început şi se însăilează în conţinutul melodic al fiecărei secţiuni, în partea a II-a se reamintesc fragmente din *Simfonia a VIII-a,* în cea de-a treia, din *Concertul pentru violoncel,* o arie din opera *Lady Macbeth din districtul Mtsensk* este citată în punctul culminant din a IV-a mişcare iar în final este adusă o temă tot din primul *Concert pentru violoncel şi orchestră.*

"...am scris acest cvartet pervers din punct de vedere ideologic şi total inutil. Mi-am spus că, dacă s-ar întâmpla să mor, era puţin probabil să se scrie o operă în memoria mea. Deci am decis să o scriu eu însumi. Tema principală a acestui cvartet este constituită din sunetele DSCH - în notaţia muzicaă germană, adică iniţialele mele."

Se produsese un adevărat dezgheţ cultural în Uniunea sovietică după decretul lui N.S.Hrusciov din anul 1958, iar Dmitri Şostakovici a fost numit, în anul 1960, preşedintele Uniunii naţionale a compozitorilor; au reînceput reprezentaţiile cu opera *Lady Macbeth din districul Mtsensk.* şi cu *Simfonia a IV-a,* a urmat o serie de opusuri importante: cvartetele de coarde, cele două concerte pentru violoncel şi orchestră dedicate lui Mstislav Rostropovici s.a. În anul 1962, Dmitri Şostakovici se recăsătoreşte şi o nouă lumină străbate semiobscurul sufletului său, niciodată dezvăluit pe de-a intregul.

"Nu sunt un geniu şi când sunt calificat aşa devin foarte confuz. De altfel asemenea calificative nu spun mare lucru. Ştiu că exagerările cunoscute asupra realizărilor mele sunt în mare parte datorate publicităţii pe care mi-a făcut-o generalisimul (Stalin) Ştiu că din timpul vieţii ocup locul care mi se cuvine şi este o convingere absolut sinceră. Muzica mea mai atenuează câte puţin din suferinţele conştiinţei morale, dar limbajul muzicii este destul de puţin explict."

Spre sfârşitul carierei şi al vieţii, muzica lui Dmitri Şostakovici devine din ce în ce mai introspectivă. Caracterul ei autobiografic nu mai corstituie un mod de adresare către lumea exterioară ci către interiorul propriu. Din 1966, începe să se confrunte şi cu grave probleme de sănătate şi nu mai iese nicăieri decât însoţit de tânăra sa consoartă, Irina Antonova Soupinskaia. Imaginea sfârşitului predomină în ultimele sale opere.

https://biblioteca-digitala.ro

"Compozițiile ultimilor ani inauguraseră un ton nou: era o voce dincolo de mormânt; amintirile din copilărie și din tinerețe, aspectele retrospective din creația sa aveau acum ceva spectral - spunea Anatol Vieru. Ai zice că autorul se vedea el însuși postum. Acum despuierea muzicală este ultimă; ca și în desenele târzii ale lui Picasso, un gest fugitiv, o simplă trăsătură, rămân adânc expresive și parcă nu mai scapă din lumea tutelară obsesivă a artistului, ce pare a gravita chiar în jurul lui însuși, râșnind uneori în gol".

Seria simfoniilor continuă, cu o tematică bine definită fiecare: *Simfonia a XI-a* intitulată și "*Anul 1905*" se raportează la un fenomen actual, după cum spunea Dmitri Șostakovici : poporul și-a pierdut credința și aceasta ar fi cauza faptului că s-au comis atâtea mii de crime. A fost scrisă în anul 1957, comemorând a 40-a aniversare a revoluției sovietice și în același timp amintind duminica sângeroasă a anului 1905 (reprimarea revoluției populare din acel an) care este de altfel și tema celor 10 poeme corale, scrise în 1951 sub titlul *9 ianuarie. Simfonia a XII-a* este dedicată lui Lenin, iar *Simfonia a XIII-a,* "Baby Yar" evocă un moment tragic din istoria Ucrainei în timpul celui de-al doilea război mondial, pe care poetul Evgheni Evtușenko (el însuși fiu al unor părinți exilați în Siberia) a cutezat a-l exprima în poemele sale îndrăznețe, atacând antisemitismul și în general tratamentul crud la care au fost supuse toate minoritățile. Versurile și muzica au dezvoltat astfel o semantică multiplă, în care limbajul se decodifică pe mai multe niveluri de înțelegere, în care, pe de o parte, autoritățile vremii au găsit șabloanele dorite, iar pe de altă parte, mesajul ascuns își afla ținta în rândul auditorilor, prin exprimarea sentimentelor de libertate, speranță sau frică. Sunt cinci poeme care însoțesc cele cinci părți ale lucrării intitulate astfel: I - *Baby Yar*, un tablou al plângerii, al dureri - pogromul din Baba Yar; II – *Umor* - o ironie fină care domină muzica și versurile deopotrivă; III - *Magazin* și IV - *Spaime* în care sunt explorate teme emblematice ale perioadei sovietice și V - *Cariera*, finalul care deschide un nou capitol asupra subiectelor interzise.

"Poemul lui Evtușenko m-a tulburat așa cum tulburase o mulțime de oameni, spunea Șostakovici. Germanii și apoi autoritățile ucrainiene au încercat să distrugă amintirea Baby Yarului. Dar după apariția poemului lui Evtușenko, a devenit evident că oamenii nu au uitat. În aceasta constă forța artei. Înainte, mulți știau despre existența pogromului dar tăceau; odată ce au citit poemul, tăcerea a fost ruptă."

În același registru al tonurilor sumbre de final, muzica **Simfoniei a XIV-a** (1969), sub influența *Cântecelor și dansurilor morții* de Moussorgski, este cuprinsă de o angoasă inconsolabilă, consonînd cu versurile alese din lirica lui Federico Garcia Lorca, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Kükhelbecker și Rainer Maria Rilke.

"Este o simfonie a morții putem spune, sub impresia puternică a operei lui Mussorgski - remarca dirijorul Rudolf Barshai, Și a vrut parcă să prelungească această temă dar după spusele sale, nu prin fascinația inevitabilului. Impactul muzicii nu este cel al unei opere religioase. Dacă alte recvieme sunt legate de idei

https://biblioteca-digitala.ro

imateriale, aceasta este terestră, umană. Ca un ecou al aspectelor tragice din viața oamenilor. Am spus chiar că nu voi interpreta această simfonie în turneu, o zi după alta, din cauza impactului pe care îl are asupra interpreților înșiși."

În ianuarie 1972, Maxim Șostakovici dirija în primă audiție la Moscova, ultima simfonie a lui Dmitri Șostakovici, a XV-a, prilej cu care nota: "...muzica sa însoțește umanitatea, devansând-o. O va acompania însă încă mulți ani. Simt că trebuie revizuite criteriile, tradițiile din care se inspiră cei ce sunt tentați a-i interpreta muzica cu accente de secol XIX. Am vrea să mai trăim încă 100 de ani să vedem cum i se va cânta muzica în viitor.

A existat presentimentul sfârșitului în ultimele opusuri; alegerea sa s-a îndreptat către poeme consacrate morții. Așa fiind, totuși nu vroia să se ducă, voia să facă mai mult. Estimez că Șostakovici este compozitorul unui prezent grandios dar al unui viitor nu prea grandios. Este maestrul marilor sinteze și mai mult al durerii decât al bucuriei."

Dmitri Șostakovici primește multe distincții în ultimii săi ani de viață și este recunoscut de multe instituții muzicale din întreaga lume: Medalia de aur a Filarmonicii Regale din Londra și cea Societății Mozart de la Viena, Doctor honoris causa al Universității din Northwestern-Evanston, SUA, membru de onoare al Academiei franceze de Beaux-arts, ș.a. Ultimele sale opusuri evocă însă acea existență dramatică și neliniștită ce a marcat traiectoria multor artiști ai Rusiei staliniste. De la primele lucrări pentru pian și până la al XV-lea cvartet sau simfonie, creația vastă a lui Dmitri Șostakovici dezvăluie omul și creatorul cu gândurile și transformările sale, cu spaimele și bucuriile lui.

" Pe Șostakovici îl măsurăm cu secolul XX al cărui mare martor a fost, nu numai muzical ci și martor pur și simplu, martor printre martori, spunea Anatol Vieru. Creație inegală dar autentică, puternică, semnificativă, sub incidența suflului de geniu. Ideea de perfecțiune nu intră în estetica lui Șostakovici, nici ideea de frumusețe. Artistul acesta pare obsedat de ideea de adevăr și de dreptate; numai după aceea urmează ideea de frumusețe și aceea într-un fel aparte: frumusețea morală, o frumusețe plasată nu sub semnul esteticului, ci al eticului. Șostakovici a spus multora de multe ori: eu nu sunt luptător în viață, sunt luptător în muzică. În muzică, dar luptător."

Cei ce l-au cunoscut, cei ce au studiat opera și întreaga activitate a lui Dmitri Șostakovici, au găsit în fiecare pagină un dram din existența sa dramatică, din zbuciumul său lăuntric și conformismul aparent, din strigătul surd al neobositului luptător și resemnarea veșnicului învins dar pe care timpul l-a adus indubitabil printre învingători.

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

SĂPTĂMÂNA MUZICII CONTEMPORANE
EDIȚIA a 16 - a

Densitate și diversitate

De ce are „Săptămâna Muzicii Contemporane" opt zile, e foarte limpede pentru orice meloman care știe că și gama e alcătuită din opt sunete, cu toate că treptele ei distincte sunt doar șapte! De ce acum (dacă nu mă-nșel, pentru prima dată într-o istorie ce numără astăzi 16 ediții) „Săptămâna" aceasta, situată prin tradiție între 23 și 31 mai, a fost decalată cu o zi, iarăși e evident pentru toată lumea: începând într-o miercuri – zi rezervată concertelor Orchestrei de Cameră Radio –, ea a putut beneficia de o inaugurare simfonică. Iar faptul că, după ce a rostit cuvântul de deschidere, directoarea festivalului a urcat ea însăși la pupitrul dirijoral constituie de asemenea o premieră binevenită: studiile de specialitate (sub îndrumarea lui Iosif Conta și a lui Constantin Bugeanu) și experiența în domeniu (inițial la Parma, Manchester și Avignon, iar ulterior la Radiodifuziunile din Frankfurt sau Leipzig, la Operele din Stuttgart sau Bonn, dar și la Scala din Milano sau Opéra Bastille din Paris) o îndreptățesc pe Carmen Maria Cârneci să uzeze cu autoritate de calitatea ei de șef de orchestră. Mai ales că, în ipostaza sa de compozitoare, ea s-a rezumat la a figura în programul reuniunii artistice bucureștene (pe care a organizat-o acum pentru a doua oară) doar cu o piesă pentru clarinet bas și percuție, rezervând compozitorilor Cornel Țăranu și Ulpiu Vlad onoarea de a fi cântați în concertul simfonic inaugural.

Cum și anul acesta „Săptămâna Muzicii Contemporane" a condensat în cele opt zile ale sale un număr imens de lucrări (dacă am numărat bine, au fost nu mai puțin de o sută de piese orchestrale, camerale și corale, plus o operă, un balet și un concert de jazz), repartizate în șapte săli diferite și înlănțuite pe parcursul a câte cinci (în zilele de lucru) sau chiar opt ore (sâmbătă și duminică), nu cred să fi existat cineva (în afara Loredanei Baltazar, omniprezenta directoare adjunctă a festivalului!) care să fi putut audia absolut tot ce s-a cântat.

În ceea ce mă privește, m-am convins încă o dată de vigoarea constantă a școlii noastre componistice, evidentă mai ales prin comparație cu lucrările celor mai mulți dintre autorii străini programați în aceleași concerte.

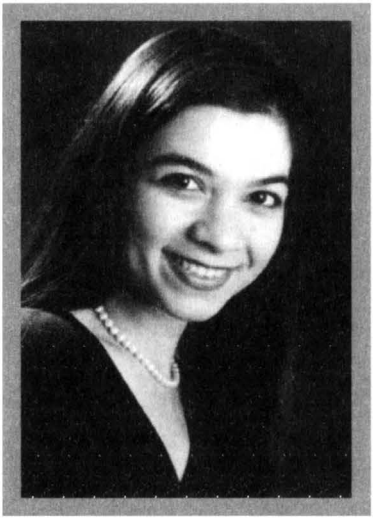
Luminița VARTOLOMEI

Articol apărut în „Actualitatea muzicală", nr. 6/2006

https://biblioteca-digitala.ro

Profesionalism la cota maximă: Susanna Artzt

Este de la sine înțeles că orice festival de anvergură internațională al zilelor noastre se preocupă în primul rând de asigurarea unor prezențe interpretative cu un statut valoric corespunzător evenimentului. „Ștacheta" unor astfel de manifestări este atât de ridicată, încât e aproape imposibil să asiști la un concert „mediocru" sau „acceptabil"! Din acest punct de vedere, „Săptămâna Muzicii Contemporane" 2006 s-a situat la înălțimea tuturor așteptărilor, nume ale vieții artistice mondiale întrecându-se pe afiș cu cele ale unor tineri extrem de dotați deși, poate, nu atât de cunoscuți – în special în perimetrul românesc.



Dintre cei din urmă face parte și tânăra muziciană austriacă Susanna Artzt, protagonista momentului pianistic cu care a demarat cea de-a doua zi a festivalului. Surprinzând o secvență a carierei sale aflate într-o continuă ascensiune – secvență ce servește repertoriul contemporan, recitalul susținut de Susanna Artzt în Aula Palatului Cantacuzino a pus în lumină un program echilibrat, armonios alcătuit din două lucrări aparținând compozitorilor români Liana Alexandra, respectiv Nicolae Brânduș, și alte două demersuri sonore semnate de Nancy Van de Vate și John Mc Lachlan. Realizări tehnico-expresive de o complexitate sporită, cele patru opusuri pianistice remarcabil valorificate de către tânăra interpretă austriacă s-au axat fiecare pe câte un aspect dominant din evantaiul de opțiuni stilistice posibile: *Cadenza* Lianei Alexandra – piesă de atmosferă reevaluând virtuțile Consonanței în tușe impresioniste, *Ostinato*-ul lui Nicolae Brânduș urmărind – în metamorfoze dinamice succesive – aspectul tratat în titulatură cu o forță de convingere și o velocitate impresionantă, cele *Nouă Preludii pentru Pian* ale lui Nancy Van de Vate – mici dar bine conturate tablouri de caracter utilizând tehnica serială, *Nuance* de John Mc Lachlan – o formă-diptic articulată pe bază de contrast (în partea I predominând sintaxa omofonă cu tendința către repetitiv, iar în cea de-a II-a tiparul polifonic, parametrul Ritm fiind canalizat subtil către „descărcări" energetice pline de culoare).

Iată, pe scurt, cadrul conceptual al evoluției solistice a Susannei Artzt, periplu stilistic condensând principalele trăsături ale direcțiilor fundamentale muzicii noi. Pe parcursul său, pianista și-a dovedit din plin capacitatea de a traversa o suită de stări temperamental diferite, redimensionând cu claritate, dar și cu trimiteri imaginative recreatoare de sens, universul interior atât de bogat în tente expresive al literaturii pianistice din ultimele trei decenii.

https://biblioteca-digitala.ro

Sperăm s-o revedem pe tânăra pianistă în contextul vieţii culturale bucureştene, explorând noi orizonturi stilistice la fel de pline de culoare.

Loredana BALTAZAR

Palimpsest stilistic I
Ensemble für neue musik Zürich

Recenta ediţie a Săptămânii Muzicii Contemporane a reconfirmat valabilitatea unor idei ca cele exprimate cu decenii în urmă, de un Stockhausen: "a nu te limita la un anumit stil", pentru a nu risca să devii manierist; de un Klaus Huber, care îşi motiva apelul la *citate* din muzica trecutului, prin plăcerea de a le transpune "într-un alt context", care "să se refere strict la prezent"; sau de un Aloïs Zimmermann, în opinia caruia *stilul* a devenit de mult un "anacronism", atâta vreme cât în conştiinţa noastră trăiesc într-o perfectă *simultaneitate* tradiţii şi limbaje diferite, din toate timpurile şi epocile.

Cele 22 de concerte, spectacole şi recitaluri incluse în programele SMC au stat aşadar, sub semnul *pluralismului* şi al *eterogeneităţii,* al palimpsestelor stilistice. Printre ele, *Ansamblul de muzică nouă din Zürich,* ai cărui membri – Hans-Peter Frehner – flaute, Manfred Spitaler – clarinete, Viktor Müller – pian, Urs Bumbacher – vioară, Nicola Romano – violoncel – se ghidează "după o concepţie unică" în alcătuirea repertoriului, "ce permite deschiderea către o *largă paletă stilistică.*"

Piesele *Ohne Titel (Fără titlu)* – un Trio pentru flaut, clarinet, vioară de Lukas Langloz, *Tastenspiel (Jocul clapelor)* pentru pian solo de Ştefan Niculescu, Sieben Entretiens *(Şapte dialoguri)* pentru flaut, clarinet, vioară, pian de Bruno Stöckli şi Between *Tides (Între fluxuri)* pentru vioară, violoncel şi pian de Toru Takemitsu au probat tendinţa autorilor de a re-formula crâmpeie din istoria limbajelor componistice, cu un accent special pe cele de sorginte clasică.

https://biblioteca-digitala.ro

Langloz de pildă preferă "transpozițiile" limbajului bachian și, îr genere, pe ale celui preclasic, pe care însă le învăluie sau le disemineză în structuri modale or în reverberații concentrice produse de fenomenul rezonanței naturale a sunetelor. Compozitorul elvețian mizează intens pe varietatea ritmico-timbrală a celor trei instrumente, dar și pe balansul alternativ între starea de transparență volatilă și dinamica lor învolburată. Lukas Langloz e captivat de culorile timbrale, ce par să *con-sune* cu propria-i "necesitate interioară". Este și motivul pentru care le-a prelungit reverberațiile într-o partitură, a cărei durată excesivă riscă însă să devină monotonă pentru auditori.

Plasată în zona unei *temporalități psihologice,* instabile și contrastante prin definiție, piesa maestrului Ștefan Niculescu (datată 1968) e alcătuită din goluri și plinuri, din de-construcții și re-construcții acordice, în spiritul principiului alchimic *solve e coagula* – dizolvă și coagulează -, sau în acela al *coincidenței* contrariilor, constituindu-se într-un veritabil *nucleu stilistic* a ceea ce avea să devină, în timp, opera sa. Pornind de la un sunet acut, aproape răzleț și insignifiant, dar de o consistență atomică, muzica se creează pe sine din acumulări progresive de materie compactă și din hiatus-uri, din puncte fixe de reper și explodarea lor în imprevizibile jerbe sonore, dând naștere la tot atâtea stări de calm si neliniște - ceea ce pianistul formației elvețiene, Viktor Müller a înțeles perfect, redând amploarea și adâncimea muzicii.

Ștefan Niculescu tatonează esențele, când cu aplomb și duritate, când cu maximă delicatețe, când cu porniri iconoclaste, când cu pioasă venerație, sfârșind prin a investi sunetele cu efecte de clopote, amintind *Carillon-ul nocturne* al lui Enescu și prefigurându-le totodată pe cele devenite consubstanțiale ultimei sale lucrări vocal-simfonice, *Un Recviem românesc.*

Și, dacă până acum, referințele la unele limbaje tradiționale erau doar aluzive, în partitura lui Bruno Stöckli *intertextualitatea* e asumată încă din titlurile celor 7 impresii fugitive: 1. *Toccatonaise,* "cu J.S. Bach" – un contrapunct ritmico-timbral, *fărâmițat* însă în spirit pointillist webernian; 2. *"Cu Ceaikovski"* – o buclă în timp, de un lirism sentimental, ca cel al cântecelor populare rusești transpuse de însuși compozitorul romantic pentru pian la 4 mâini; 3. *"Studiu de încălzire / Czerny la eșafod"* – un insert percutant cu formule ritmice miniaturale, înaintea inspiratei melodii, repetitiv-circulare, re-editând ingenios atmosfera unei *Ecossaise* (nr. 4), "adesea întâlnită în muzica lui Franz Schubert"; apoi, 5. Schubert II, "ce se limitează la expunerea unor cvintete cu corn"; 6. *Fantezia pe Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La,* unde autorul își amintește de muzica pentru virginal a renascentistului englez William Byrd și, în fine, 7. *Choral* – o revenire la stilul bachian în care sunt încorporate acorduri placate, unisonuri ritmice și ecouri transfigurate ale acestora, provenite din lucrarea *Hyperprism* a lui Edgar Varèse. Bruno Stöckli sfidează caracterul utopic al unor astfel de asocieri considerate ca divergente, mărturisindu-și, în felul său, inventiv și concis, admirația pentru "spiritul unei tradiții valoroase certe".

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul japonez Toru Takemitsu e atras în egală măsură de pictură, poezie, teatru şi film, dar şi de *colaje,* pe care le utilizează în lucrările sale încă din anii de formare (1950). Titlul partiturii interpretată Joi, 25 Mai 2006, de către Ansamblul din Zürich – *Între fluxuri* – mi se pare sugestiv pentru pendularea permanentă a muzicii, între trei dintre "ţărmurile" stilistice europene: *clasicismul,* de extracţie brahmsiană, *impresionismul francez* – via César Franck - şi *expresionismul* – ca reminiscenţă schönbergiană, a *Nopţii transfigurate* de exemplu (Schönberg fiind unul dintre inspiratorii lui Takemitsu, alături de Alban Berg). În orice caz, toate aceste fluxuri-refluxuri sonore, sunt ritmate cu multă finețe şi simţ al proporţiei, aproape pictural, de către autorul japonez.

Artişti versaţi în interpretarea muzicii noi, instrumentiştii elveţieni – reuniţi în ansamblul din Zürich încă din 1985 – sesizează cu acuitate infailibilă sensul şi nuanţele infinitesimale ale fiecărui demers componistic, făcându-l accesibil şi captivant pentru auditori.

Despina PETECEL THEODORU

GAME

La data de 25 mai 2006, Sala „George Enescu" a Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti a găzduit, în cadrul celei de-a XVI-a ediţii anuale a Festivalului „Săptămâna muzicii contemporane" (Bucureşti, 24-31 mai 2006) unul din momentele scenice cele mai valoroase şi îndelung aşteptate: concertul susţinut de **Ansamblul „GAME"** al U.N.M.B. Condus de **conf. univ. dr. Alexandru Matei**, ansamblul GAME are deja o experienţă ce depăşeşte hotarele unui deceniu, pe parcursul căreia a promovat constant atât creaţia „clasicizată" specifică grupurilor de percuţionişti, cât şi o seamă de prime audiţii ale multor lucrări contemporane. În cele peste o sută de concerte, ansamblul a abordat şi direcţii interpretative marcate de o puternică originalitate precum muzica bizantină, muzica „latino" şi spectacolele „happening".

https://biblioteca-digitala.ro

El însuși percuționist de excepție, profesor și dirijor, Alexandru Matei este încă din anul 1985 unul din cei care însuflețesc Atelierului de muzică contemporană „Archaeus" și își construiește singur cea mai mare parte a instrumentelor pe care cântă – fiind un inovator în ceea ce privește modalitățile și mijloacele de emisie sonoră ale instrumentelor de percuție.

Programul a reunit momente muzicale aparținând repertoriului internațional european și nord-american, dar și lucrări din contemporaneitatea imediată: în această categorie se încadrează lucrarea ***„Boo!High"*** pentru patru perrcuționiști, semnată de **Lucian Zbarcea**, student al clasei de compoziție conduse de reputata Doina Rotaru – ea însăși un factor de promovare a creației dedicate în special instrumentelor de percuție și de suflat. Lucrarea reia ideea prezenței folclorului românesc într-un context sonor contemporan cult prin intermediul efectelor produse de buhai și al sugestiei ritmico-melodice de geampara.

Programul a cuprins și lucrarea ***"Reminiscențe 1866"*** pentru patru grupe de percuție semnată de întemeietorul școlii moderne de percuție din Bulgaria, **Dobri Paliev**, renumit pentru creațiile de virtuozitate adresate instrumentelor membranofone; cele cinci secțiuni susțin contrastul dintre exprimarea de tip *giusto* și cea *rubato* pe baza unor coordonate ritmice complexe, specifice folclorului bulgar.

Lucrarea compozitorului american **Paul Smadbeck** – specialist în creația și interpretarea la marimbă – intitulată ***„Rhythm song"*** (1984) redă o polifonie de structuri ritmice, construită printr-o tehnică aditivă de tip minimalist.

Compozitoarea și dirijoarea **Carmen Cârneci**, director artistic al Festivalului la ultimele două ediții, a prezentat în program lucrarea ***„Songe du Dragon Rouge"*** pentru clarinet bas și șase percuționiști (2006), în care autoarea reia mitul dragonului „dansând uriaș, entuziast până la distrugere" – întruchipat sonor de instrumentul solist -, proiectat pe un fundal oniric.

O altă referință europeană a fost oferită de către frații Cruixent (**Cruixent Classics**) prin lucrarea acestora, ***„Obsessions"***, o construcție în mozaic pentru un percuționist. **Michael Denhoff** este compozitorul care a semnat ultima lucrare a programului, ***„Baccahntische Tanzszenen"*** pentru patru percuționiști, o parte a proiectului coregrafic bazat pe „Bacantele" lui Euripide; lucrarea își extrage tiparele modale și metrice din universul culturii grecești, la care face directă referire.

O nouă confirmare pentru școala modernă de interpretare la instrumentele de percuție, susținută de un om însuflețit de dorul de muzică: Alexandru Matei.

Petruța-Maria MĂNIUȚ

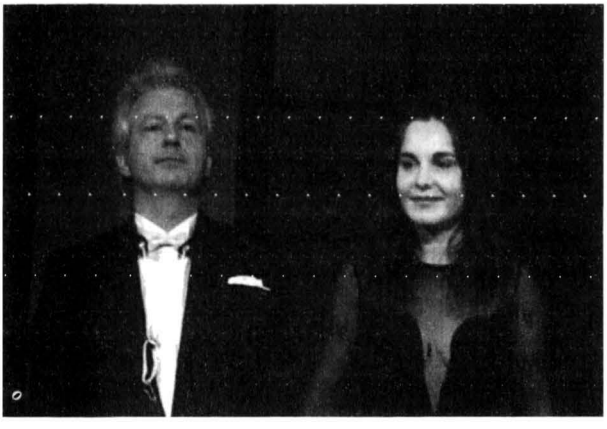
https://biblioteca-digitala.ro

ELECTRONIC SAX

Festivalul „Săptămâna muzicii contemporane" a consemnat în data de 26 mai 2006 un recital susținut de ***META DUO***, alcătuit din saxofonistul **Daniel Kentzy** și din compozitorul **Călin Ioachimescu** care, în Aula Palatului Cantacuzino, au interpretat lucrări pentru saxofoane și live-electronics.

Într-un context foarte familiar celui care deja beneficiază de o experiență profundă în ceea ce privește muzica electroacustică, Călin Ioachimescu și-a expus scenic compoziții care reliefează calitățile sonore ale saxofonului: ***„Saxtraces-Recollections" (2004)*** este o ocazie de a experimenta sonor întreaga gamă a instrumentelor din familia saxofonului prin intermediul „eșantioanelor sonore prelucrate pe calculator". Mediul acusmatic reprezintă cadrul în care se difuzează lucrarea și în care se valorifică valențele expresive ale saxofonului sopranino (cel pentru care a fost redactată versiunea lucrării – o comandă a Statului francez).

Alături de titluri precum ***„HeptaGRaMa"*** și ***„Musique spectrale"***, Călin Ioachimescu a prezentat și o altă lucrare, creație a anului 1995, interpretată – la acea vreme în primă audiție – tot de cel căruia i-a fost încredințată și cu această ocazie: saxofonistul Daniel Kentzy la festivalul „Presence 95". Lucrarea se intitulează ***„Les Eclats de l'Abîme"*** și face o referire stilistică dublă către două realități diametral opuse: *„les eclats"* (emanații de armonice ale sunetelor din zonele superioare, atribuite benzii) și *„l'Abîme"* (care este reprezentat de „sunetele profunde din zona subgravă și gravă din spectrul frecvențelor atribuite instrumentului solist").



În cadrul celor trei secțiuni contrastante, Călin Ioachimescu a introdus efecte specifice conform cărora discursul muzical deviază șocant, neașteptat către alte stări pe baza unui material sonor format din sunete eșantionate ale tuturor tipurilor de saxofoane (de la sopranino la saxofonul contrabas), în diversele lor moduri de emisie; acestea au fost prelucrate prin intermediul unor programe foarte avansate pentru tratamentul digital al sunetului și pentru dezvoltarea secvențială a motivelor muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Colaboratorul de onoare al recitalului a fost **Reina Portuondo** din Franța, muzician specializat în domeniul electroacustic, ce are ca modalitate preferențială de exprimare improvizația – practicată cu dezinvoltură alături de Daniel Kentzy; acesta este contextul în care a evoluat și pe scena Aulei Palatului Cantacuzino.

Concertul a beneficiat de sprijinul Serviciului de Cooperare și Acțiune Culturală al Ambasadei Franței la București, în anul în care francofonia este evidențiată în toată lumea prin manifestări consistente ce urmăresc reliefarea contribuției culturii franceze și a influențelor acesteia în contextul mondial.

Petruța-Maria MĂNIUȚ

Palimpsest stilistic II
Orchestra Națională Radio / Neil Thomson

Dacă partiturile prezentate de către *Ansamblul de muzică nouă din Zürich* au valorificat structuri, motive, limbaje componistice tradiționale, integrându-le în contextul atât de polimorf al contemporaneității, lucrările - majoritatea în p.a.a. - cuprinse în programul din seara zilei de 26 Mai, al concertului Orchestrei Naționale Radio - dirijor brtanicul Neil Thomson, soliști flautistul francez Pierre-Yves Artaud, violoncelistul Marin Cazacu și clarinetistul Emil Vișenescu -, s-au axat pe principii mai abstracte, deduse mai ales din *tehnicile* de compoziție utilizate. Interesat de efectele stereofonice ale sunetelor, regretatul Liviu Dandara aplică procedeul și în cazul piesei *Spații* pentru 32 de instrumentiști și amplificatori. Din incidența armoniilor orchestrei cu reverberațiile produse prin amplificare iau naștere un fel de arhitecturi transparente, bazate pe fenomenul rezonanței naturale. La început imperceptibile, fragile, aceste arhitecturi devin tot mai consistente și, deci, mai vizibile, pe măsură ce se adaogă noi timbruri, noi ritmuri, noi evenimente sonore, iar armătura interioară se fortifică și ea, grație traseelor eterofonice care o traversează. Muzica evoluează de la un fel de *bruitism* la o

https://biblioteca-digitala.ro

spectralitate amplă, spectaculoasă. Asistăm parcă la trezirea naturii din prima parte a *Simfoniei I* de Gustav Mahler! Timbrurile instrumentelor de suflat interferează cu cele ale percuției și corzilor, țesând pânze multicolore, de o frumusețe imaterială.

Cantabilitatea și rafinamentul coloristic – de data aceasta cu iz oriental – îi sunt specifice și piesei japonezului Yoshihisha Taïra, *Erosion I* pentru flaut și orchestră – o p.a.a., concepută în cel mai autentic stil dramaturgic. Dialogul cu tentă diafonică între fagot și flautul-bas, revine leit-motivic în prima secțiune, trecând cu discreție din starea de contemplare în cea de lamento, din aceea a rupturilor șocante, aidoma suspensiilor brutale survenite la răstimpuri inegale în teatrul Nô.

Taïra vrea sa surprindă însă "variațiile subtile" ale naturii, folosindu-se de "mijloacele cele mai simple." Așa încât, în secțiunea a doua, pare să descindă în chiar *sufletul* fenomenelor, prin intermediul flautului normal și al sonorităților lui șerpuite, arpegiate, tânguite, în contrast cu ritmul alert, dinamic, al orchestrei. În ultima parte, compozitorul japonez combină cele 3 tipuri de flaute, al căror dialog amplifică lamento-ul, convertindu-l în bocet sau vaiet, de o stranie expresivitate. Efectele multiple obținute, de pildă, doar din utilizarea segmentului superior al flautului normal - sunete *siflate, mlădiate, "expulzate", rostite, de-materializate* etc., printr-o tehnică similară flageoletelor, specifice instrumentelor cu coarde - plasticizează întreaga muzică. Doar un artist de calibrul lui Pierre-Yves Artaud putea însufleți flautul astfel încât să-l facă asemenea ființei umane. Era ca și când instrumentistul se adresa, asculta și dialoga cu alter-ego-ul lui, într-un fel de "visare trează" de tip enescian! Iar dirijorul Neil Thomson s-a "acordat" perfect cu semnificațiile, accentele, sinuozitățile – într-un cuvânt, cu *devenirea* muzicii.

Umbre IV pentru violoncel și orchestră – tot o *primă audiție absolută,* de Doina Rotaru - ne-a prezentat o altă fațetă spirituală a compozitoarei, cu toate că tehnicile, ca și grupurile de simboluri utilizate fac parte și aici din arsenalul său bine cunoscut: *lumină-umbră, viață-moarte, materie-spirit,* toate manifestându-și dualitatea pe un fond modal-arhaic, modal-bizantin...

Din noua partitură a Doinei Rotaru lipsesc inflexiunile de bocet propriu-zis. Ele sunt înlocuite aș spune, cu cele *doinite,* mai puțin dramatice – poate și datorită *glissando*-urilor de flageolete ale violoncelului. În schimb, aparatul orchestral suplinește, prin grandoare și tensiune interioară; prin contorsionări ritmice și prin *crescendo*-uri cu efecte de tunete cosmice, jalea ancestrală a întrupării. În timp ce *lumina* "ireală", "onirică" din pasajele violoncelului încearcă să-și mențină irizările, *umbra* invadează atmosfera cu fluctuațiile ei sumbre, adesea stridente, din pasajele orchestrei. Fiecare din cele 7 secțiuni *celebrează* deopotrivă *umbra* (moartea) și *lumina* (viața) evidențiind totodată contrastele care le separă, ca și forța distructivă a *umbrei.* Pe măsură ce umbra își intensifică puterea de acoperire, în explozii orchestrale vulcanice, *lumina* se estompează, interiorizându-se odată cu cântul doinit al violoncelului, sau degenerând în plânset și geamăt surd, ca o

https://biblioteca-digitala.ro

resemnare. Ființa de lumină *(cvinta perfectă)* e purtată cu ajutorul *scordaturii* și al aceluiași *glissando* – acum cu rol de *vehicol* între viață și moarte, între pământ și cer -, spre tărâmul întunecat al *Umbrei...* Corzile libere combinate cu ecourile clopotelor întregesc tabloul "călătoriei" ființei pe pământ, în intervalul dintre întrupare și mântuire. Departe de a "învinge lumina" – cum afirmă compozitoarea –, *umbra* îi revelează de fapt "eternitatea postumă". Doina Rotaru a re-descoperit în Marin Cazacu pe de-codorul ideal, pe purtătorul ideal al transcendenței, pe care nu osteneşte s-o "cânte" în fiecare dintre lucrările sale.

În fine, prin *Portal* – concert pentru clarinet, clarinet piccolo, clarinet-bas și orchestră, de asemenea în p.a.a. -, Franco Donatoni îl implică pe ascultător în procesul unor transformări ritmice continue: de la cele repetitive, la cele pointilliste și de la ritmurile riguros succedate, la cele eterogene, de o virtuozitate spectaculoasă. Subordonate, sau făcând corp comun cu diversitatea culorilor timbrale emise de triada clarinetelor – mânuite cu dezinvoltură și farmec de către Emil Vișenescu -, aceste ritmuri câștigă în fluiditate și armonie. Donatoni posedă simțul ordonării materiei sonore, astfel încât construcția lucrării să capete limpezime și sens – chiar dacă specialiștii vorbesc despre *ambiguitățile* și *dubiile* demersului său componistic.

Neil Thomson a excelat o dată în plus la pupitrul Orchestrei Naționale Radio, impresionantă, la rându-i, prin coerență și omogenitate, ca și prin receptivitatea la intențiile componistice și dirijorale.

Reușita concertului din 26 mai a fost probată și de aplauzele insistente ale publicului, în urma cărora Emil Vișenescu a oferit drept Bis, piesa **Fum** de Doina Rotaru.

A fost ca un moment de reculegere și meditație asupra *efemerului,* dar și a *eternității spiritului,* dincolo de viață și de moarte...

Despina PETECEL THEODORU

ONE – WOMAN – SHOW

sau " PSIHOLOGIA ÎNĂLȚIMILOR" aș defini recitalul Christinei Ascher (Germania / SUA), intitultat de altfel inspirat " Encounters with the many voices of Christina Ascher".

Am făcut cunoștință cu o personalitate artistică polivalentă: doamna Ascher a cântat, declamat, recitat, a realizat emisii vocale pe cât de variate pe atât de expresive și spectaculoase, a interpretat remarcabil la diferite instrumente de

https://biblioteca-digitala.ro

percuție și suflat (unele din acestea experimentale), a excelat prin expresia mimicii și a jocului de scenă.

Actrița – muziciană, o prezență agreabilă, distinsă, a fost de asemenea extrem de persuasivă în a determina declanșarea unui proces de reflecție a contemplatorului nu numai asupra a ceea ce o *motivează* (sau, prin extensie, ne motivează) ci și asupra ceea ce, mai ales, o *inspiră* (sau, idem, ne inspiră). Acest aspect o înscrie într-o altă sferă de altitudine spirituală, marcată subtil dar semnificativ de exponentul său *suprasensibil.*

Actrița – muziciană a demonstrat subtilitate și nuanțare per ansamblu dar și în infinitezimale detalii de emisie – intonație – cânt, interpretare, comunicare.

Disciplinată, metodică, meticuloasă, perspicace, inteligentă, posesoarea unui arsenal tehnic de anvergură, Christina Ascher și-a edificat arta cultivându-și continuu, cu voință și știință, harul.

Piesa din debutul recitalului a fost *"Da mia parte"* (1994), pe un text de *Giorgio Bassani*, aparținând compozitoarei germane *Charlotte Seither.* Linia melodică nu are menirea de a susține textul (cum se întâmplă în mod tradițional în cadrul acestui gen), ci contribuie la "auto-revelarea vocii de alto în sine, în forma mișcării muzicale" (cum declară chiar autoarea). Lucrarea a dobândit aspectul unui încântător joc vocal modern al alto-ului, datorită seducătorului *spirit ludic* al interpretei, care "s-a jucat" cu propriul glas valorizându-i *in extenso,* flexibilitatea și capacitatea de metamorfozare (în conformitate cu dorințele și cerințele compozitoarei).

Cea de-a doua lucrare intitulată *" To You Strangers"* (1996), pe un text de *Dylan Thomas* aparține compozitoarei *Julia Werntz* din SUA și a însemnat, în alcătuirea recitalului, o creștere în planul compoziției. Bazându-se pe sistemul microtonal, pe microintervalică, autoarea s-a aflat în mod deliberat sub influența intervalicii vorbirii, lasându-se astfel inspirată de înregistrările istorice ale prelegerilor ținute de Dylan Thomas (autorul celor 5 poeme din "To You Strangers"). Muzicalitatea versurilor sale a generat o recitare cantabilă, o "spechstimme" în cadrul căreia microintervalica, realizată cu

https://biblioteca-digitala.ro

dezinvoltură, sensibilitate şi deosebit lirism de solistă, a permis evidenţierea celor mai fine culori, umbre şi ritmuri poetice, amplificând în mod firesc inefabilul şi misterul poemelor.

"Song" (Nr. 13) şi *"Aria" (Nr. 2b)* din *"Song Books"* (1970) de *J. Cage* au pus în valoare talentul dramaturgic al cântăreţei (de amintit este faptul că în perioada compunerii culegerii, Cage dădea semne evidente ale interesului său mereu crescut pentru teatrul muzical). Creaţiile lui Cage au pus in evidenţă vocea puternică a altistei, capacitatea extraordinară de a grefa broderii onomatopeice pe melodii microtonale sau de a creea efecte timbrale pe glissandi în combinaţie cu instrumente de suflat experimentale, exploatând într-o manieră cultivată, subtilă, aspectul tipic aleatoric al muzicii lui Cage.

Al patrulea autor din program a fost germanul *Gerhard Stäbler*, cu ciclul *" Belfast Breakfast Songs"* datând din 1996. Culegerea se constituie din aşa-zise "meniuri muzicale", prezentate într-un limbaj artificial, creat de autor după o anumită reţetă ţinându-se seama de regulile de pronunţie ale mai multor limbi, de registrul vocal vorbit de la cel mai grav până la cel mai înalt sau de adaptarea diferitelor cuvinte la ritmuri date realizate de compozitor după reţete combinatorii sofisticate. Astfel " Belfast Breakfast Songs" – o reţetă pretenţioasă, insolită, de creaţie a fost "servită" publicului cu ironie de un re-creator de clasă – dna Ascher.

"Vili – Samovili" (1999) de *Bojidar Spassov*, compus special pentru Christina Ascher, este un cântec pentru voce şi percuţie despre nimfa apelor, pe versurile poetului rus *W. Chlebnikov*. "Procesele fanteziei" sunt cuprinse în texte scrise în "stil dement" ce abundă în jocuri de cuvinte desprinse din dialogul nimfei cu diferite personaje. In lucrare sunt utilizate cu predilecţie procedee tehnice şi de expresie inedite, atât vocale cât şi instrumentale (în mare parte fiind vorba de instrumente experimentale de percuţie). Fantezia, umorul debordant şi perspicacitatea au fost reperele cardinale ale interpretării.

Finalul i-a fost rezervat operei "in nuce" în 11 scene, intitulată *"Herzriss"* aparţinând *Violetei Dinescu*, pe texte de *Homer, Gabriel Garcia Marquez* şi *Eugene Ionesco* - un show de dramaturgie vocală, reflectând tipologii umane reprezentative, reliefate în "întâlnirea" virtuală a unor personaje celebre: Circe, Tante Adelaide, Abuela, Erendira, Maria. "Herzriss" a constituit punctual culminant al recitalului, căci dna Ascher a fost deopotrivă dirijorul şi omul orchestră, regizorul dar şi "matca" tuturor personajelor operei. Această ultimă creaţie s-a constituit într-un adevărat tur artistic de forţă al cantăreţei, ce a re-clădit prin arta sa o lume exterioară, reflectată intens în interior prin sentimente, trăiri, stări sufleteşti etern umane, re-creându-se pe sine.

Cristina Ascher a fost în recitalul său regina scenei.

Carmen POPA

https://biblioteca-digitala.ro

Pro Contemporania: Electric EXchange

Muzica este...

...și de aici încolo hotarul îngust și înșelător al certitudinilor noastre se oprește.

Din fericire nu putem cuprinde fenomenul muzical în toată splendoarea complexității sale. De aceea întrebarea de „a fi sau a nu fi... muzică" un anumit tip de discurs sonor este la fel de plină de sens cu cele de tipul „Care este mai mare? Bach sau Beethoven?".

Am avut aceste gânduri în timpul desfășurării unui concert de improvizație susținut de ansamblul Pro Contemporania, al cărui titlu „Electric EXchange" prevenea într-o oarecare măsură publicul privind conținutul posibil al unui astfel de program. Asociată din păcate amatorismului (implicit derizoriu), improvizația este încă privită cu multă suspiciune în zona muzicii culte de la noi. Mai mult decât atât, ideea de compoziție este de obicei legată de un complex motivațional de tip conservator, conform căruia autorul unei piese muzicale nu poate fi decât aceea persoană care a conceput partitura în întregul ei. De aceea auditoriul, altminteri foarte numeros pentru acest tip de concert, s-a împărțit vrând-nevrând între cei disponibili de a primi oferta programului de concepte și nu de compoziții în sensul clasic, și cei care au așteptat în zadar – mai ales în cazul părții a doua, ce l-a avut ca invitat din Austria pe DJ-ul experimental Wolfgang Fuchs – întâlnirea cu convenția de concert tradițională.

Ca întotdeauna incitante pentru unii și din nou, de neînțeles și automat de neacceptat pentru alții, sonoritățile diverse au constituit marca acestui *performance*. Programul a pus în discuție concepte cu titluri ofertante pentru jocul imaginației fiecăruia precum *Dixit* al lui Vladimir Scolnic, un compozitor care dezvoltă o legătură spirituală cu tinerii săi confrați de pe scenă carora le este dedicata piesa, *Electro State of Mind* – propunerea lui Sorin Romanescu pentru o stare de tranzit între urbanul industrial și meditația orientală, *Suite for the Future* – în întâmpinarea unui viitor imprevizibil propusă de Irinel Anghel, *Nostradamus* – în

https://biblioteca-digitala.ro

viziunea plină de umor și temperament a lui Virgil Oprina, interiorizatul *Music Traffic Controler* aparținându-i lui Wolfgang Fuchs și din nou neastâmpărul funciar al lui Andrei Kivu, care de această dată s-a numit *Mix Down*.

Aducând aminte asemenea vieții că valoarea clipei poate cuprinde un univers de alte universuri, Improvizația fie ea pornită de la un concept – Improvizație Conceptuală ar putea fi un nume legitim dat acestui fel de muzică – sau nu (deși mult mai greu de imaginat), reprezintă un gen ce poate fi propriu oricărui stil muzical. Aplicat genului electro-fusion de către muzicienii grupului Pro Contemporania în studioul Alfred Alessandrescu al Radiodifuziunii Române, acest tip de discurs muzical reprezintă o nouă etapă de căutări ale unor posibile răspunsuri la o întrebare mai nuanțată: „și mai ce poate fi muzica ?"

Oltea ȘERBAN-PÂRÂU

„Vocile" flautului sau Pierre Yves Artaud

Prezență marcantă în festivalurile internaționale, aproape „românizat" prin contactul neîntrerupt cu mediul artistic românesc, fie cu compozitorii din diaspora fie cu cei din țară fie cu scenele de concert autohtone, flautistul Pierre Yves Artaud și-a arhitecturat recitalul din cadrul „Săptămânii Muzicii Contemporane" 2006 ca pe un gest interpretativ închinat instrumentului său. Monologând sau dialogând cu clarinetul, pianul sau viola (ori cu toate trei simultan), flautul suveran (tratat, bineînțeles, sub forma familiei de instrumente cu care Pierre Yves Artaud „ se joacă" lejer, preocupat permanent să-și îmbogățească propriul arsenal de culori) parcurge repertoriul ca pe o hartă a atitudinilor stilistice cu minime și maxime tensionale, desenând o traiectorie ce-l pune în valoare pe deplin.

Invitații săi: clarinetul (mânuit sensibil și precis, cu deosebit profesionalism, de către **Dan Avramovici**), pianul (în ipostaza de partener acompaniator, urmărind atent intențiile solistice – în versiunea lui **Dolores Chelariu**) și viola (cu **Ladislau Csendes** dând „replica" celor două instrumente de suflat într-un puzzle fonic cu multiple valențe acustice) au contribuit la metamorfozarea suitei de repere componistice într-o formulă spectaculară unitară, a cărei axă de simetrie era, evident, personajul principal – flautul. Am aplaudat, în această ordine de idei, ineditul unor demersuri precum cel al lui Klaus Huber („*Ein Hauch von Unzeit III*")

https://biblioteca-digitala.ro

ce implică, alături de flaut, clarinetul şi viola într-un demers-mixtură de canon strict şi aleatorism, invitând protagoniştii să-şi utilizeze potenţialul re-creator pentru a „comenta", sincronic cu originalul, partitura pretext a flautului. Nu mai prejos s-au situat *„Filigranele"* lui Yoshihisha Taira pentru flaut şi pian, un logos muzical evolutiv, bine argumentat, atât la etaj paradigmatic cât şi la cel sintagmatic, *Duo-ul* lui Eric Tanguy – „variaţiuni postmoderne pe o temă hedonistă" într-o monostructură cu rădăcini neoclasice şi alură contrapunctică.

Cum era şi de aşteptat, cele trei piese solo „de rezistenţă" ale programului: *„Piccola sonata"* de Dan Voiculescu, *„Dizzy Divinity I"* de Horaţiu Rădulescu şi *„Ma maniere de nuit"* semnată de Alain Banquart au completat remarcabil figura unui instrumentist virtuoz şi totodată profund implicat, dincolo de palpabilul sonor, în redarea conotaţiilor intime ale textului. Flautistul francez a pus în evidenţă universul modal cu rădăcini folcloric-arhaice din *Sonata* lui Dan Voiculescu, caleidoscopul registrelor cromatice minuţios urmărite şi schiţate la etajul parametrilor fonici de către Horaţiu Rădulescu în *„Dizzy Divinity"* (sub forma unui tip sinuos de ascensio, posibil de ancorat în neo-bizantin), precum şi continuitatea traiectoriei monodice „foarte simple şi foarte complexe în acelaşi timp" datorită parcurgerii treptate, dintr-o singură respiraţie, a întregii scale de înălţimi şi nuanţe pe diferite tipuri de flaut din *„Ma maniere de nuit"*.

Magician special al flautelor, după ce cu două seri înainte încântase publicul Studioului „Mihail Jora" cu o versiune de excepţie a Vocii naturii din *„Erosion I"* de Y. Taira, Pierre Yves Artaud a ţinut să-şi impresioneze şi de această dată auditoriul român, generând dorinţa de a-l revedea cât mai curând.

Loredana BALTAZAR

Premiul de compoziţie APERTO

Protagonişti ai unei noi tentative – reuşite şi de această dată – de a transforma decernarea premiului concursului de compoziţie care-i poartă numele într-o festivitate „cu greutate", proprie adresării internaţionale a competiţiei, Trio APERTO au pregătit, pentru cea de-a doua parte a matineului duminical deschis de Pierre Yves Artaud, şi un microrecital variat.

Ladislau Csendes (vioară, violă), Dan Avramovici (clarinet), şi Dolores Chelariu (pian) demonstrează, de fiecare dată când se află în faţa publicului, că reprezintă – nu doar prin titulatură – o poartă „deschisă" muzicii contemporane româneşti către afirmarea sa mondială. Iată unul din motivele pentru care cei trei au ales ca Premiul **APERTO** 2006 să fie decernat de către o personalitate cu gabarit internaţional, un creator român de marcă, posesorul unui cuvânt „greu", ca model original, în componistica celei de-a doua jumătăţi a secolului XX: Stefan

https://biblioteca-digitala.ro

Niculescu. A dori să preiei „ștafeta" de la o asemenea personalitate odată cu premiul acordat, pare o tentativă temerară; și-a asumat-o însă, cu succes, românul-suedez Cristian Marina, care s-a prezentat cu o lucrare a cărei densitate energetică se acumulează prin fuziunea influențelor din sfera jazz-ului și a muzicii populare est-europene. Structurată ciclic (de unde și denumirea de *Intorno*), partitura statuează cele trei instrumente cărora le este destinată într-o postură unitară, organică, „ce sugerează existența unui super-instrument, mânuit de un unic interpret" (după spusele autorului), sarcină de care membrii trioului s-au achitat onorabil, lucrarea fiind propusă spre audiere în încheierea scurtului program muzical oferit.

Am mai ascultat, cu acest prilej, *Trioul pentru clarinet, violă și pian* de Velislav Zaimov (actualul președinte al Uniunii Compozitorilor din Bulgaria), oaspete al „Săptămânii Muzicii Contemporane" 2006) ale cărui ecouri postromantice au relaționat pozitiv cu factura de orientare pronunțat neoclasică a ansamblului, și *Le Tombeau de Mozart* – trio pentru vioară, clarinet și pian compus de finlandezul Jukka Tiensuu în manieră postmodernă, pagini componistice care s-au juxtapus celei semnate de Cristian Marina, reliefând dimensiunile unui portret instrumental colectiv al cărui crez rămâne promovarea muzicii de calitate.

Loredana BALTAZAR

Pas în doi

Unul din recitalurile unanim apreciate ale Săptămânii Muzicii Contemporane – București 2006 a fost cel al duo-ului *Robyn Schulkowski (percuție) – Reinhold Friedrich (trompetă).*

Este un duo neobișnuit prin alăturarea respectivelor instrumente dar și prin faptul că ambii muzicieni s-au lansat și și-au cucerit renumele pe plan internațional ca soliști – ambii maeștrii în domeniul lor, ambii cu cărți de vizită prestigioase. Robyn Schulkowski este cunoscută în muzica nouă ca percuționistă și compozitoare în timp ce Reinhold Friedrich este cotat ca fiind unul din cei mai renumiți trompetiști contemporani. Au cântat pentru prima oară împreună în anul

https://biblioteca-digitala.ro

1998 iar în urma succesului repurtat şi-au continuat linia destinului artistic împreună, în formula inedită dar deja consacrată *percuţie-trompetă*. Repertoriul duo-ului este alcătuit din compoziţii contemporane, multe din acestea fiind compuse special pentru ei şi prezentate în primă auduţie (cei doi sunt nişte deschizători de drumuri). Din punct de vedere artistic, în binomul constituit Robyn Schulkowski constituie entitatea ludică, dinamică, spectaculară, de angajament – debordând energie, precum şi improvizatorică, în timp ce Reinhold Friedrich conturează dimensiunea lirică a duo-ului – emoţie, afect, sensibilitate dar şi culoare, strălucire şi libertate reprezentată mai cu seamă în plan formal de improvizaţie.

Programul lor a fost amplu – de la „clasicii" muzicii contemporane la prime auduţii absolute: *„Sonata For Two Voices"* (percuţie şi trompetă) de *J. Cage, „Zenith"* (percuţie solo) *de Iancu Dumitrescu, „Paths – In Memoriam Witold Lutoslawski"* (trompetă solo) de *Toru Takemitsu, „Pulse"* (percuţie şi trompetă) de *Christian Wolf, „Andamentoso"* (p.a.a. 2006, muzică pentru percuţie şi trompetă) de *Eugen Wendel,*

„Improvization" (Solo-Performance) de *Robyn Schulkowski* şi *„Heptade"* (percuţie şi trompetă) de *Andre Jolivet.*

„Pasul în doi" din debutul recitalului s-a făcut pe fondul intens cromatizat al sonatei lui Cage, prin intermediul căreia s-au rememorat modele formale de esenţă arhetipală: sonata, fuga, rondo-ul. Piesa lui Iancu Dumitrescu reiterează un principiu fundamental, care (conform celor menţionate de compozitor) apare prima dată aplicat în muzică: „fiecărei cifre-număr îi corespunde la nivel muzical un ritm anume ... Spre a înţelege esenţa acestui principiu, interpretul trebuie să se angajeze într-un adevărat proces de iniţiere... pentru a descoperi esenţa fiecărui ritm-număr". Alternanţa loviturilor-impactelor cu pauzele aferente constituie ritmurile în integralitatea lor, prin intermediul cărora se face remarcată lucrarea, reprezentând cheia a „Zenith"-ului.

„Paths – In Memoriam Witold Lutoslawski" de Takemitsu l-a avut ca solist pe Reinhold Friedrich. Alternând intensităţile obişnuite cu surdina, s-a alternat proximitatea cu lontaneitatea, pezentul cu trecutul, interiorul cu exteriorul. Lucrarea a „curs" ca o melopee, desfăşurată într-un tempo *ad libitum,* având drept climax

https://biblioteca-digitala.ro

sunetele puternice, strălucitoare, sunetele-semnal ale trompetei, „stingerea" realizându-se prin contrast în surdină într-o infinitezimală nuanță de ppp. Reinhold Friedrich cântă impecabil iar acest mic amănunt a făcut ca piesa să sune extraordinar.

„Pulse" de Christian Wolf s-a constituit într-un joc muzical în doi cu formule ritmice, metro-ritmice, ritmico-melodice, intervalice; joc de timbruri, de registre, de ritmuri pregnante cu unele legănate, joc alternând glissando, tremolo, :ril, cu ostinsto ludic pe acutele trompetei.

„Andamentoso" a fost singura p.a.a. din recital. O meditație în doi. Un motiv al suspinului, pasaje descendente, linii cromatice de trompetă cu surdină, urmate de frulatto-uri, toate s-au desfășurat pe susținerea percuției, aflată într-o perpetuă mișcare, reprezentând elementul dinamic, tonic al binomului. Ambii partener cresc în ambitus și intensitate, se confruntă prin uimitoare pasaje de virtuozitate, pentru ca finalul să ipostazieze impresii sonore în ppp, chiar și la trompetă în registrul acut, unde incheierea pare ireală. O piesă izbutită, aplaudată, ce și-a găsit în cei doi instrumentiști interpreții ideali.

„Improvization" de Robyn Schulkowski a constituit regalul percuției din recital. Pasiunea formidabila de a exprima totul prin ritm – timbru/culoare este principala modalitate de a comunica a acestei muziciene.

„Heptade" de Andre Jolivet a încheiat în spirit virtuozic spectacolul celor doi. Cu aluzii la piese clasice și de jazz, purtând în sine, prin numărul șapte un efect simbolic puternic piesa conduce la ideea (de sorginte creștină) unei adevărate împliniri creatoare în șapte trepte/șapte etape. Este cazul lucrării în sine (ca act creator deliberat simbolic) dar și al recitalului celor doi ce a cuprins șapte autori, șapte creații, cea de-a șaptea fiind „Heptade".

Robyn Schulkowski și Reinhold Friedrich ne-au încântat cu magicul lor pas în doi în artă dar și în dimensiunea sacrului.

Carmen POPA

Classic Meets Jazz: Nicolas Simion & Mosaique

„Unora le place jazz-ul" și, multora, așa cum sunt valorificate variatele deschideri stilistice ale acestei tipologii artistice de către muzicieni excepționali precum saxofonistul Nicolas Simion și pianistul Mircea Tiberian, personalități ale circuitului de valori culturale la nivel european și mondial.

Inițiat în tainele artei dirijorale și ale compoziției după terminarea studiilor universitare, Nicolas Simion a pornit ca autodidact în domeniul jazzistic pentru ca, ulterior, să devină unul din veritabilii „piloni de rezistență" ai acestei forme de exprimare artistică pe plan internațional. Melodist și improvizator de excepție, saxofonistul a avut șansa de a-și confrunta experiența interpretativă cu cea a unora din consacrații genului precum pianiștii Mal Waldron (alături de care a

https://biblioteca-digitala.ro

concertat și în România) și Jancsy Korossy, lor adăugându-se nume faimoase ale jazz-ului internațional ca Tomasz Stanko, Idris Muhammad, Jim Pepper, Ino Nobuyoshi, Gunter Schuller, Archie Sheep, Lee Konitz, Peter Perfido, Angus „Bangus" Thomas etc. În septembrie 2004, Nicolas Simion a colaborat – în calitate de solist și compozitor – cu una din cele mai prestigioase formații europene: **WDR Big Band** din Koln (aranjor și dirijor – americanul Bill Dobbins) pentru două apariții „live", programul intitulându-se *„Balkan Jazz"*. De asemenea, prin concertele și imprimările sale, Nicolas Simion s-a dovedit a fi un promotor consecvent al muzicii lui Richard Oschanitzky cântând la Iași în noiembrie 2004, în primă audiție absolută, *Dublul concert pentru pian, saxofon, orchestră și big band* împreună cu pianistul german Florian Weber, sub bagheta lui Peter Oschanitzky.

În privința tinerilor săi colaboratori reuniți sub titulatura de **Ansamblul „Mosaique"** (pianistul Mircea Tiberian, violonistul și chitaristul George Dumitriu, contrabasistul Arthur Balogh, percuționiștii Alex Anastasiu și Lucian Maxim, trombonistul Florin Pane), i-am putea caracteriza ca opțiuni ideale pentru formula conceptuală ce unește Clasicul cu muzica de Jazz, formulă utilizată de Nicolas Simion în ultimii 10 ani cu diferiți artiști americani, austrieci și germani având drept rezultantă o improvizație spontană de foarte bună calitate.

Pe urmele unor excepționali improvizatori de talia lui George Enescu și Constantin Silvestri, atras de fantezia modal-cromatică a compozițiilor lui Bela Bartok, Mihail Jora și Nicolae Coman, sintetizând experiențele de gen ale lui Richard Oschanitzky și Jancsy Korossy – identificați ca veritabili „părinți" ai jazzului românesc, **Nicolas Simion și Ansamblul „Mosaique"** ne-au propus în cadrul „Săptămânii Muzicii Contemporane" 2006 o întâlnire jazzistică la granița cu folclorul și muzica nouă. Am admirat, în acest context, prelucrările rafinat conduse ale discursului enescian, alura de palimpsest ale unor superbe aranjamente pe trasee colajate din creația lui Richard Oschanitzky (el însuși un deosebit de talentat compozitor și aranjor), mostre din literatura pianistică semnate de Constantin Silvestri, Bela Bartok, Mihail Jora, grefate expresiv pe formule improvizatorice „de efect" ce evidențiază aportul individual, de subtilă virtuozitate, al fiecărui interpret-component al formației.

https://biblioteca-digitala.ro

Am putea spune că însăşi atmosfera relaxantă indusă spectatorilor (reuniţi pentru a „lua pulsul" celei de-a patra manifestări concertante a zilei!) s-a constituit într-un garant calitativ elocvent, plăcerea combinată cu ştiinţa rostirii fiecărei articulaţii sonore conferind evenimentului binemeritata aureolă a succesului.

Loredana BALTAZAR

Mono-opera „ATEH" de Ghenadie Ciobanu

Un festival internaţional de talia „Săptămânii Muzicii Contemporane" de la Bucureşti nu putea să nu includă în programul său şi o operă contemporană, în ideea reliefării fenomenului muzical contemporan în toate coordonatele sale de expresie.

Ediţia a 16-a a celui mai important festival de gen din România a programat în acest sens un opus dedicat scenei semnat de Ghenadie Ciobanu: mono-opera „ATEH". Subintitulată „Revelaţiile prinţesei khazare" spectacolul prezentat la Bucureşti, în sala „Nichita Stănescu" a Centrului Cultural al Ministerului Administraţiei şi Internelor, a însemnat întâlnirea cu o lume a miturilor şi a simbolurilor străvechi aşa cum apar ele în povestirea lui Milorad Pavic, „Dicţionarul khazar".

Cunosc de mulţi ani muzica lui Ghenadie Ciobanu, ideile sale de transformare sonoră şi orizontul de semnificaţii în care se încadrează multe dintre opus-urile sale. Muzician distins, cu o profundă cunoaştere a resorturilor intime ale materiei sonore, Ghenadie Ciobanu – învestit şi cu importante responsabilităţi în viaţa muzicală din Republica Moldova – explorează în lucrările sale zone de expresie complexe, utilizând – cum este şi cazul mono-operei „ATEH" – eşantioane de sunete din arealuri folclorice diverse. De altfel, compozitorul explică în Programul festivalului modul în care s-a apropiat de subiectul mono-operei: „Am fost întotdeauna atras de muzica diferitelor etnii... De această dată m-am servit de arhetipuri ritmice şi intonaţionale ale tradiţiei muzicale estice, explorând vestigii ale Asiei Mici, Turciei, din Balcani până în Caucaz şi stepele Asiei Centrale."

https://biblioteca-digitala.ro

Fluxul sonor imaginat de compozitor urmează îndeaproape prozodia textului creând o atmosferă specifică şi un *background* sonor adaptat fiecărei scene în parte. Aparatul orchestral alternează traiectorii melodice fruste cu ritmuri ivite din universul arhetipal oriental, vocea reprezentând proiecţia sublimată a straturilor sonore ale orchestrei şi benzii magnetice.

Spectacolul prezentat în festival – o coproducţie a Teatrului Naţional de Operetă „Ion Dacian" din Bucureşti şi a Teatrului de Operă şi Balet din Chişinău – a încercat să vizualizeze lumea simbolurilor conturată de monologurile prinţesei khazare Ateh, imagine a femeii şi a feminităţii, în diferitele sale ipostaze existenţiale.

Personajul creat de mezzosoprana Elmira Sebat este emblematic pentru ceea ce înseamnă „imaginea în mişcare" a protagonistei lucrării lui Ghenadie Ciobanu. Cântăreaţă, actriţă, dansatoare, Elmira Sebat a dat măsura talentului său remarcabil şi a bucuriei de a juca în dificila partitură încredinţată. Datele definitorii ale personajului au fost construite reunind eficient mijloacele de expresie ale tehnicii de cânt cu acelea ale gestului şi cuvântului.

Scenografia şi costumele, semnate de Tatiana Popescu, deşi realizate cu economie de mijloace, au complinit vizualizarea muzicii şi a valorilor sale de semnificaţie.

Coregrafia lui Radu Poclitaru, avându-i ca protagonişti pe dansatorii de la Teatrul Naţional de Operă şi Balet din Chişinău: Svetlana Baltă, Veronica Gheorghiu, Victoria Hodacova, Natalia Corotcova, Anatol Cebotari, Nicolae Ceban, Andrei Rogovschi, conduşi de maestrul de balet Andrei Litvinov, a încercat să „intre în rezonanţă" cu subtilitatea tramei dramatice şi cu ideile structurale ale discursului muzical.

Regia, aparţinând lui Petre Vutcarău, a pus în mişcare un întreg arsenal de mijloace de vizualizare şi de transpunere în imagini plastice a semnificaţiilor libretului mono-operei lui Ghenadie Ciobanu. Deşi efectele vizuale nu au excelat în originalitate, impresia de ansamblu a spectacolului este aceea de reuşită îmbinare între sunet şi culoare, între imagine şi sens, în ultimă instanţă între o viziune uşor paseistă şi una contemporană, obiectivată de estetica folosită de compozitor.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu aș putea să închei această succintă cronică la opus-ul lui Ghenadie Ciobanu fără să menționez Orchestra Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian" din București, care merită felicitată pentru străduința și propensiunea sa pentru valorile muzicii contemporane. Un rol esențial în acest sens îi revine dirijorului și compozitorului George Balint, mereu aproape de ceea ce aș numi: „substanța ideatică" a muzicii de azi.

Sorin LERESCU

Măiestrie și culoare
Ilinca Dumitrescu și Vasile Macovei

Dacă din punctul de vedere al categoriilor numerelor interpretative „Săptămâna Muzicii Contemporane" 2006 ar fi putut fi catalogată ca un festival relativ „clasic", s-au remarcat totuși, în acest context, acele „pete de culoare" semnificative datorate unor combinații instrumentale mai insolite reflectând mixturi timbrale interesante, capabile de a suscita interesul compozitorilor dornici de inedit. În această categorie s-au înscris, desigur, duo-urile **Robyn Schulkowsky** (percuție) – **Reinhold Friedrich** (trompetă), **Ilinca Dumitrescu** (pian) – **Vasile Macovei** (fagot) alături de binecunoscutele prezențe festivaliere numite **Meta Duo** / tandemul **Daniel Kientzy** (saxofoane) – **Reina Portuondo** (medii electronice), ansamblul de percuție „**Game**", **Pro Contemporania** de această dată într-un experimental *Electric EXchange* cu DJ-ul austriac **Wolfgang Fuchs**.

Este evident faptul că unele din aceste cuplaje au provenit dintr-o *ars combinatoria* având drept țintă principală explorarea unor noi posibilități de modelare fonică la nivel fenomenologic, în ideea de a îmbogăți arsenalul existent cu formule cât mai expresive. Dar și instrumentele mai „tradiționale" pot crea, printr-un sistem de comunicare empatic, un ethos sensibil de a cărei elocvență sunt capabile să-și convingă auditoriul. Este și cazul reunirii a doi artiști români cu o incontestabilă experiență scenică ce le-a adus, de nenumărate ori, succesul pe podium. Pianista Ilinca Dumitrescu, a cărei inteligență dublată de intuiție interpretativă își pune amprenta asupra fiecărei apariții publice, l-a avut ca invitat, într-un program alcătuit din repere ale literaturii muzicale nordice relaționate cu lucrări românești, pe fagotistul Vasile Macovei. Cei doi interpreți ne-au propus, astfel, un dublu dialog, în plan repertorial și timbral, căutând să surprindă atât nota stilistică aparte a celor două zone culturale cât și particularitățile posibilei fuziuni dintre cele două rostiri a căror locvacitate reflectă, în primul rând, natura tradițională a construcției instrumentelor.

Cele *3 Piese din ciclul „Crochiuri" pentru pian* de Lars Erik Larsson (Suedia) reflectă perfect permanenta oscilație – ca dat stilistic fundamental – între

https://biblioteca-digitala.ro

romantismul de tip nordic, neoclasicism şi direcţii neconvenţionale ale secolului XX precum politonalismul. Din materialul acelor „haikuuri" muzicale, Ilinca Dumitrescu a construit „cu graţie", „cu expresie", „capricios", trei schiţe atitudinale definitorii pentru tipologia caracterială pe care o reprezentau. Le-a urmat o altă mică „perlă" pianistică": *Hoichi the Earless* de finlandezul Pehr Henrik Nordgren – încercând să construiască o punte între lumi aparent disjuncte (cea japoneză, căreia îi aparţine personajul ale cărui trăsături sunt încifrate în meandrele poeziei sonore, şi cea finlandeză). *Jocul cu mâţa* al tinerei autoare Elena Apostol – o nouă faţetă-oglindă a atitudinii instrumentului personaj-cheie (fagotul) din dramaturgia compozitoarei – i-a prilejuit lui Vasile Macovei întâlnirea cu un „altfel" de discurs sonor, spontan dar echilibrat, pulsând de energie dar structurat sever pe baza unei logici interioare infailibile, depăşind „efectologia" într-un joc continuu cu terasele dinamice şi agogice condus aproape „actoriceşte". *Toamna* lui Svend Nielsen ne-a readus, prin intermediul atmosferei lirice, nostalgice, în carnaţia peisajului descriptiv neoromantic, demonstrând forţa de seducţie şi capacitatea de transmitere a fluxului emoţional pe care le posedă din plin pianista Ilinca Dumitrescu, eşafodaj parcurs cu o naturaleţe de invidiat. Cele *6 Meditaţii* pentru fagot şi pian de Iulia Cibişescu-Duran (primă audiţie absolută) – şase miniaturi modale cu tentă meditativă ce juxtapun şi suprapun gesturi muzicale diferite, i-au alăturat pe cei doi protagonişti ai recitalului cameral într-o strategie arhitectonică de sorginte neoclasică valorificând potenţialul acestei comuniuni de culori instrumentale. Ciclul de *Motive Transilvane – Hommage a Bartok* certifică permanenta raportare a autorului – Corneliu Dan Georgescu – la modalismul arhaic, confirmându-i apartenenţa la acest tip de spiritualitate cu specific etnic. Descriptivismului interiorizat al acestei pagini, dezvăluit cu un farmec rafinat de către Ilinca Dumitrescu, i s-au adăugat, către încheierea „voiajului" instrumental în tandem, alte două scenarii sonore precum *Brushwood (Desiş)* pentru fagot solo de Kristian Rusila şi suita pentru pian *Omaggio a Cristoforo Colombo* de Erik Bergman, corolar detaliind un summum tehnic şi o imagistică sonoră variată bazată pe stări contrastante, „pecete" a modernităţii.

Din păcate pentru scena Ateneului Român, publicul s-a dovedit sublim, lipsind aproape cu desăvârşire !!! Mare păcat, pentru că ar fi putut încărca un bagaj sensibil, oferit cu sinceritate şi căldură de către cei doi interpreţi, care au

https://biblioteca-digitala.ro

încercat să confere debutului unei obișnuite după-amieze de mai calitatea unui eveniment viabil.

Loredana BALTAZAR

Cvartetul de coarde TERPSYCORDES

Dinamismul și goana permanentă după inedit au făcut ca arta muzicală contemporană să semene cu o competiție a căutărilor extreme. Stiluri, genuri, forme și combinații timbrale au fost transformate în concepte informaționale. Timpul fuge nemilos și perisabilitatea inovațiilor stilistice, conceptuale și de limbaj se insinuează ca un coșmar în conștiința creatoare a noului Sisif: compozitorul contemporan. Explicabil, puține dintre numeroasele genuri simfonice și, mai ales, camerale au rezistat complexelor modelări semantice iar cvartetul de coarde nu a făcut excepție. În acest context, cu atât mai fericită a fost programarea unui concert cameral în cadrul Săptămânii Muzicii Contemporane...

Prezența Cvartetului „Terpsycordes" pe scena Atheneului Român a constituit una dintre acele frumoase revelații care nu se uită ușor. Această formație dezvăluie o enormă cantitate de „talent multiplicat prin patru", o veritabilă „cvadratură născută prin întâlnirea unui italian (Girolamo Bottiglieri – vioara I), a unei bulgăroaice (Raya Raytcheva – vioara II) și a doi elvețieni (Caroline Haas – violă și François Grin – violoncel), fiind inspirată de binevoitoarea atenție a muzei Terpsychore", prezentându-se ca un „*symposium* de culturi reunite în scopul unei interpretări îndrăznețe, inventive și atente la respectarea stilurilor" (după cum a fost prezentat valorosul ansamblu elvețian). Stăpânind o remarcabilă tehnică individuală și de ansamblu, înnobilată prin deținerea unor excelente instrumente, cei patru muzicieni au prezentat trei lucrări, ca tot atâtea expresii paradigmatice ale muzicii de gen din a doua jumătate a secolului trecut și de la începutul celui actual: *Cvartetul nr. 2 „Légende a Quatre"* (2005) al tânărului compozitor elvețian Gregorio Zanon, *Cvartetul nr. 6 „Vhérnier"* de Lucian Metianu și un opus „neoclasic" al lui György Ligeti, *Cvartetul nr. 1 „Métamorphoses nocturnes"* (compus între anii 1953-1954).

Piesa elvețianului reflectă colaborarea de succes dintre autor și această formație, căreia îi este dedicată. Ascultând și analizând mental lucrarea, mă gândeam la un titlu alternativ posibil, *„Cvartetul cadențelor"*, sugerat de succesiunea lungilor pasaje solistice repartizate, pe rând, fiecărui instrument din ansamblu. Alternanța episoadelor de tutti cu cele de cadențe conceptualizează, în viziunea autorului, patru puncte diferite de vedere, printr-o pendulare ideatică subiectivă și relativă, concretizată prin tipurile de scriitură (melodică, polifonică și

https://biblioteca-digitala.ro

timbrală). Din păcate (şi în ciuda interpretării impecabile) nu am reuşit să reţin din acest opus decât imaginea unui caleidoscop al disparităţilor sonore.

Cvartetul lui Lucian Meţianu a revelat, în schimb, complexul gândirii muzicale proprii acestui autor român-elveţian, atât de român prin talent şi prin tehnica impecabilă şi atât de elveţian prin minuţia cizelării amănuntelor! Lucrarea este dedicată orfevrierului bijutier Vhérnier, al cărui catalog l-a inspirat pe compozitor în compunerea ei. Ceea ce impresionează la Lucian Meţianu este tocmai sobrietatea reţinută a discursului, rarefierea şi, totodată, umplerea spaţiului şi timpului sonor cu structuri minimale, aproape weberniene. Am recunoscut în această piesă preocuparea (care nu este proprie numai lui Lucian Meţianu, fiind întâlnită şi la alţi compozitori români din aceeaşi generaţie) pentru raportarea sunetului la tăcere şi pentru reconsiderarea spaţiului sonor-temporal prin concentrări şi dilatări sonore, prin arcuiri şi alcătuiri formale rezultând din „profunzimea insondabilă din care sunetele se nasc în mod misterios, izolate şi răzleţe în imensitate asemeni stelelor împrăştiate pe bolta cerească" (Daniel Eisler). Evenimentele sonore astfel consumate, se derulează într-o sărbătoare a sunetului pur, asemănătoare cu pietrele preţioase pe care le evocă.

Considerată „piesa de rezistenţă" a concertului, lucrarea lui György Ligeti a fost pusă în valoare cu dăruire şi claritate, fiindu-i relevate calităţile incontestabile care au făcut-o să rămână cel mai reuşit opus din perioada „ungară" a creaţiei lui Ligeti. Cu ascendeţă stilistică în *Cvartetul nr. 4* de Bartók şi în *Suita lirică* de Berg (două dintre puţinele lucrări care i-au stat lui Ligeti la dispoziţie pentru analiză, în acei ani, în Ungaria), având contraste structurale şi expresive expuse frontal, ca

într-un carusel în mişcare perpetuă şi cu momente de ironie suculentă, apte să-şi plaseze autorul în plină epocă post-modernă (cu patru decenii avant la lettre!), acest cvartet demonstrează din plin uriaşul potenţial creator pe care Ligeti şi l-a dezvoltat ulterior, prin contact cu alte muzici majore ale secolului douăzeci. Ansamblul tratat orchestral ca o massă sonoră masivă, „încărcat de clustere, de glissando-uri şi alte procedee întâlnite la marii predecesori menţionaţi" (Alain Poirier) şi dezvoltarea tematică având la bază o singură celulă tipic bartokiană (bazată pe conflictul dintre diatonic

https://biblioteca-digitala.ro

și cromatic) sunt elementele de stil caracteristice care vor fi dezvoltate ulterior de Ligeti, experimentând stiluri de sciitură bazate pe microtonie statică și densă și combinând posibilitățile polifoniei ritmice foarte complexe în cadre armonice stricte. Și astăzi, autorul ne dovedește că este în pas cu timpul, delimitându-se în mod egal atât față de stilul „retro" cât și față de vechea avangardă și militând pentru un modernism actual; acesta reprezintă maximum de distanțare față de cromatismul total și de texturile micropolifonice dense care-i caracterizau muzica la sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60.

Este oare prea mult să considerăm genul cvartetului de coarde un univers în sine? Mai este el „regele" muzicii de cameră „în epoca noastră postmodernă, dispusă să încurajeze în special relativismul celor cu talent modest și aspirațiile înghesuite ale artiștilor care fac cu ochiul culturii de masă" (H-R. Patapievici)? Un posibil răspuns a fost expus de Ligeti, reflectând serenitatea crepusculară a unei epoci. Cine mai are azi curajul (spune tot Patapievici) de a fi „inactual în raport cu módele culturale ale unei lumi față de care nu știm să avem de cât o singură atitudine, de imitație? Când lumea e bună, imitația binelui e bună; dar când lumea pe care o imităm e în eroare?"...

Constantin SECARĂ

TRAIECT românesc

Firesc, ca derulare în sine a evenimentelor, cea de-a 16-a ediție a **Săptămânii Muzicii Contemporane** s-a încheiat rezonând, predominant, românește. Urmând unor seri reprezentative ca adresare – dintr-un anume perimetru etnic – către tradiția reflectată în actualitatea interpretativă („acoperite" de ansamblul bosniac **SONEMUS**, **Elmira Sebat** și soliștii **Teatrului de Operă și Balet din Chișinău**, cvartetul elvețian **Terpsycordes**, dansatorii **Omar Rajeh și Zei Khauli** – compania **Maqamat Theatre Dance, Liban**), ultima zi a festivalului s-a deschis cu un program special oferit de **Grupul de Muzică Nouă TRAIECT**.

Conduși, ca de obicei, de compozitorul Sorin Lerescu, Geanina Săveanu (vioară), Viorica Nagy (violoncel), Georgeta Radu (percuție), Alexandru Hanganu (flaut), Andrei Podlacha (pian), Răzvan Gachi (clarinet), Eugen Niță (trombon) și colaboratorii lor, Sebastian Tegzeșiu (vioară) alături de Cornelia Petroiu (violă), au conferit o notă aparte evoluției lor încheiate cu „învești mântarea" scenică a piesei lui Octavian Nemescu, *OUĂ pentru ora 10 dimineața* (regia Yolanda Constantinescu).

Parcurgerea auditiv-vizuală a celor trei repere componistice propuse (*Invocații* pentru 5 executanți de Tiberiu Olah, *Gemini: Romulus & Remus* – trio pentru 2 viori și pian purtând semnătura Liviei Teodorescu-Ciocănea și deja

https://biblioteca-digitala.ro

menționata lucrare a lui Octavian Nemescu) s-a metamorfozat într-o hartă a unor opțiuni stilistice din cele mai variate. Concizia metaforică a *Invocațiilor* (bine construite ca planuri tensionale, constituite din reflecții contrastante rezolvate într-un final eteric cu trimiteri ancestrale), alura neoclasică – de o vivacitate a intențiilor deja caracteristică autoarei – ordonând emoțional trasee structurate după o logică a epicului, a narațiunii-pretext din *Gemini: Romulus & Remus* (primă audiție absolută) și, în cele din urmă, complexa realizare cu valențe sincretice (și aceasta în premieră) a Yolandei Constantinescu plecând de la proiectul imaginat de Octavian Nemescu ce asociază *fonia* cu *tactilul*, și-au certificat virtuțile expresive grație implicării de real profesionalism a protagoniștilor gestului interpretativ.

„Dincolo" de latura sa frustă, „palparea, atingerea, pipăirea Realității (concrete și subtile)" avute în vedere de Octavian Nemescu în schițarea coordonatelor eșafodajului ideatic din *OUĂ pentru ora 10 dimineața* a stat la baza

unui arsenal intenționat îmbogățit în semnificații adiacente de către regizoarea Yolanda Constantinescu (în fapt, un posibil rezumat scenic ce poate acoperi, prin extincție, scenariul conceptual al unei sume de titluri aparținând aceluiași compozitor). În viziunea Yolandei Constantinescu, pianistul – cu rol de Creator – „animă" scena, pentru ca să i se adauge, ulterior, celelalte instrumente-personaje (amplasate în spațiul de concert personalizat care desființează bariera „artificial" impusă dintre mesagerul-artist și publicul-receptor, părtaș al dezvăluirii Misterului Creației). **Lumina**, ca simbol energetic al prezenței Creatorului, conferă unicitate ambientului scenic (remarcabil speculat, în acest sens, de către maestrul de lumini, care a urmărit sonoritățile în detaliu însoțindu-le cu un spectru coloristic capabil – prin sine însuși – de a-și promova propriul scenariu, la fel de viabil). Pornind de la intenția compozitorului de a demara, acustic, un „voiaj inițiatic spre o mai mare lumină", „voiaj" sprijinit de o intervalică ascendentă „sugerând infinitul existențial", Yolanda Constantinescu integrează adorația **Spiritului Luminii** / **Luminii Spiritului** chiar în procesul primordial al Genezei, „filmul" evenimentelor sugerând parcurgerea tuturor treptelor acesteia până la apariția Androginului, germen al viitorului Cuplu uman (interpretat extrem de elocvent, de la nivelul mimicii până la cel al întregului atitudinal surprinzând stadii ale evoluției, de către dansatorii Alina și Robert Zahariuc, soliști ai companiei „Raluca Ianegic").

https://biblioteca-digitala.ro

Este cert că regizoarea pleacă de la premisa susținerii simbolisticii arhetipale prin prisma unei tipologii gestuale de factură „clasică" pentru a înlesni comunicarea mesajului, în lipsa cuvântului vorbit; acesta este și motivul pentru care se apelează preponderent la materialitatea obiectelor (precum în cazul reprezentării celor 4 elemente primordiale – apa, aerul, focul, pământul). Detașându-ne, însă, de palierul materialității limbajului scenic (poate prea evident subliniat în amănunțime), am apreciat în ansamblu efectul comuniunii dintre cele două proiecte dramaturgice (Octavian Nemescu – Yolanda Constantinescu), încercarea de a dialoga simbolic pe traseul comun de revelare a aspectelor Misterului Creației, a locului și rolului Tăcerii ca formă de-substanțializată a Cuvântului, în coerența Trecerii.

Temă dificilă dar incitantă pentru misiunea Artistului, cel chemat, de obicei, să fie acel mijlocitor sensibil, acea punte lucrătoare spre înțelegerea și apropierea fiecăruia dintre noi de Marele și Adevăratul Anonim.

Loredana BALTAZAR

Din PROFIL

Sfârșit de primăvară, după amiază toridă într-un oraș prăfuit cu oameni alergând după himere; ***agitație inutilă.*** Mașini gonind frenetic pe Calea Victoriei; ***claxoane.*** Un microbuz supraaglomerat ajunge în fața Ateneului în ultima zi de festival. Întârziați, alergăm pe holurile imperturbabile, ***ecouri...*** , se simte un iz de singurătate printre scaunele pustii. Și totuși ... .

Pe scenă Ansamblul Profil. Tineri entuziaști, dascăli și discipoli; ***o umbră de speranță.***

În program compozitori din trecut, prezent și viitor, români și străini cu propriile frământări, vise și dezamăgiri, speranțe, depresii... într-o lume care îi înțelege prea puțin; ***singurătate.*** Ei există în incertitudinea de a nu răzbate decât arareori dincolo de porțile sufletului unui meloman într-o grădină de plastic.

https://biblioteca-digitala.ro

O simplă enumerare: Anatol Vieru, Sorin Lerescu, George Balint, Thomas Beimel, Dan Dediu, Francis Burt.

Momente:

- ✓ „ Moduri simetrice de puține sunete și melodii diatonice cu iz folcloric". Un trombon solist. Compozitor ce caută **Ordinea în Turnul Babel** și rostește **Cuvinte despre sunete** acesta este Anatol Vieru compozitorul care prin piesa **Ricercare per NYU** reușește să ne etaleze simplitatea cu ajutorul complexității.
- ✓ ***(Dis)continuitatea*** fluxului sonor? Da. Sorin Lerescu? Un compozitor ce și-a găsit traiectul în lucrarea **Topos** pentru paisprezece instrumentiști prezentată în primă audiție absolută.
- ✓ ***Meditații filozofice?.*** „Există mereu o minimă distanță între un moment dat și orizontul finalității unui parcurs sonor care pentru compozitor nu este altceva decât o metaforă a ființei." **Întru Sine**? piesa prin care George Balint ne îndeamnă să medităm și de ce nu să ne reîntoarcem spre propriul Sine.
- ✓ „Mai putem să vorbim și atunci când granița pare de netrecut? Moartea unei persoane dragi pune o graniță care nu poate fi trecută de cei vii. Durerea pierderii este și deplângerea faptului că vorbele interioare și gesturile de afecțiune se pierd în gol. Putem să spunem da sau cel puțin să încuviințăm cu un gest din cap. Putem rosti vorbele. Chiar și când aparent nu primim răspunsuri, există alinarea căutării împreună." Acesta este motto-ul lui Thomas Beimel la piesa **Zeillicher Rat**. ***Tăcere ...*** .
- ✓ „Dispariția clovnilor dar și a altor figuri arhetipale." Instrumentul clovnilor și jonglerilor? Semnale de trompetă; ***trecut.*** În piesa **Echoes** Francisc Burt se întreabă dacă „figurile colorate ale trecutului muzical au dispărut... lăsând în urmă doar ecourile lor? "
- ✓ Multiplicitate de tempouri, inimă colectivă, **Hyperkardia**. „...ideea sau mai curând speranța unei comuniuni între tempo-uri diferite și uniunea lor într-un tempo comun." Ca director artistic al Ansamblului Profil, Dan Dediu simte foarte bine pulsul membrilor acestuia reușind a-și imagina o „supra-inimă".

O baghetă întotdeauna împreună cu cei de pe scenă. Tiberiu Soare? Un dirijor cu fața spre muzică.

Momente propuse de un ansamblu aflat într-o evoluție excepțională în final de festival. Interpreți care au demonstrat încă o dată valoarea incontestabilă a talentului lor și mai ales faptul că ***împreună***... .

Final, ***aplauze***.

Ne reîntoarcem în duhoarea orașului***: zgomote, căldură, lumini, sticle goale***. Să fie oare posibil?...

Agitație inutilă, claxoane, ecouri, o unbră de speranță, singurătate, enumerare, momente, (dis)continuitate, meditații filozofice, tăcere, trecut,

https://biblioteca-digitala.ro

hyperkardia, o baghetă, împreună, aplauze, zgomote, căldură, lumini, sticle goale.

O cronică? – ***poate***.

Elena APOSTOL

În final...

Aflat la cea de-a 16-a primăvară, **Săptămâna Muzicii Contemporane 2006** și-a închis porțile. De această dată, în compania unuia din cele mai cunoscute ansambluri românești, specializat în interpretarea muzicii noi: corul clujean **Antifonia**, dirijat de profesorul și compozitorul Constantin Rîpă. Posesor al unei impresionante cărți de vizită, la nivelul aparițiilor pe scene naționale și europene, corul **Antifonia** și-a propus de-a lungul anilor – și a reușit – să-și respecte nu doar statutul valoric ci și promisiunea de a promova creația contemporană, aspecte confirmate și de prezența sa în 2005 pe scena Studioului „Mihail Jora", în cadrul celei de-a 17-a ediții a festivalului „George Enescu".

Și totuși, a fi invitat să închei un periplu festivalier internațional derulat pe parcursul a opt zile pare echivalent cu asumarea unei misiuni destul de dificile, mai ales când seara finală este programată să se desfășoare pe podiumul Ateneului Român! Dirijorul Constantin Rîpă și ansamblul său și-au asumat această responsabilitate, vădindu-și din plin afinitatea pentru muzica secolelor XX-XXI și, în mod particular, pentru patrimoniul coral românesc. Pornind de la axioma respectării acelui fond cultural tradițional care a sprijinit păstrarea nealterată a identității naționale, repertoriul corului **Antifonia** jalonează, la fiecare apariție publică, un traseu stilistic ce are la bază tiparul neoclasic de orientare modal-folclorică, pentru a atinge, ulterior, limite expresioniste; iar valorificarea apetenței pentru această din urmă direcție se concretizează, așa cum era de așteptat, printr-o pregătire minuțioasă și sistematică a aparatului vocal, extrem de solicitat. În acest sens, cei 36 membrii ai corului au pregătit pentru concertul din 31 mai un program a cappella cuprinzând 11 titluri de referință: de la *Arhaismele* lui

https://biblioteca-digitala.ro

Sigismund Toduță până la *Nuits* de Iannis Xenakis, *Klarisok* de Gyorgy Kurtag (unul din marii aniversați ai anului 2006, la cei 80 de ani împliniți acum) și *Uvedenrode* de Constantin Rîpă (scrisă anume pentru a exploata resursele expresiv-virtuoze ale instrumentarului coral, în speță ale **Antifoniei**).

Ca o notă distinctivă a programului, aș remarca perfecta sa încadrare într-un spațiu etnic românesc lărgit, căci celebrii Iannis Xenakis și Gyorgy Kurtag sunt și ei născuți, după cum se știe, pe aceleași plaiuri mioritice! Am fost, în acea seară, martorii unui veritabil recital coral, de o densitate și o durată apreciabile (aproximativ o oră și jumătate de cântat efectiv!!!), ce-a inclus și piese de Irina Odăgescu (nuanțatele sale *Incantații*), Dan Buciu (*8 Games*, vădind predispoziția pentru ludic a autorului), Hans Peter Turk (*Foaie verde*), ChrisAlPetrescu (*Tramonto-Mattina* – simbolicele și deosebit de dificilele madrigale compuse pe versurile lui Giuseppe Ungaretti), Adrian Iorgulescu (*Strigături 2* – degajând un dinamism stenic de-a dreptul molipsitor vis-a-vis de o audiență ce „suportase" deja peste patru ore de muzică nouă), Vasile Herman (*Viersuri de dor* – apelând la aceeași tehnică de exprimare frustă cu inserții onomatopeice ca și Iannis Xenakis în *Nuits*, ce creionează un peisaj muzical-poetic de o sugestivitate specială a stărilor) și Mihaela Vosganian (*De-a v-ați ascunselea*, dezvăluind, prin prisma unei tratări personale cu tente parodice, viziunea adultului asupra „jocului" copilăriei).

Am apreciat, în acest context, temeritatea demersului interpretativ (cu plusurile și minusurile de rigoare) ce și-a dorit să sublinieze calitatea selecției repertoriale și, nu în ultimul rând, structurarea echilibrată a unui festival care și-a propus, chiar în ultima sa zi, să etaleze, pe lângă panoplia diversificată a orientărilor stilistice moderne, și radiografia unui teritoriu cultural pe ale cărui temelii tradiționale se sprijină, în esență, edificiul gândirii artistice contemporane.

Pe calea dintre Arhaic și Modern, dintre „Vechi" și „Nou", dintre tradiție și avangardism experimental am întâlnit, iarăși în acest an, o **Săptămână a Muzicii Contemporane** căreia îi dorim să-și păstreze dreptul la permanență în circuitul internațional al evenimentelor de gen. Și nu oriunde, ci chiar pe mult-discutata listă a certitudinilor românești!

Loredana BALTAZAR

https://biblioteca-digitala.ro

OPINII

Ion PISO

Criza operei ? (II)

După ce am aruncat o scurtă privire asupra complexității și adâncimii problemelor pe care le ridică înțelegerea capodoperelor creației de operă, precum și a dificultăților întâmpinate de cântăreți în interpretarea personajelor acestora, atât din punct de vedere tehnic cât și al viziunii care trebuie să străbată execuția artistică, voi continua, analizând și celelalte compartimente implicate în transformarea virtualului partiturii în realitate audio-vizuală (scenică), de o asemenea manieră, încât mesajul compozitorului să poată ajunge la spectator cât mai fidel și dacă se poate, de ce nu, cât se poate de pregnant și bogat.

*

Spectacolul de operă este rezultatul unei **munci de echipă** ce întrunește colaborarea interpreților aparținând mai multor domenii artistice, pe care le putem considera profesii de sine stătătoare, precum: dirijorul, regizorul, cântărețul, balerinul (coregraful), scenograful etc. Pentru fiecare din aceștia – și faptul va fi subliniat de fiecare dată cu obstinație - **muzica nu trebuie să aibă secrete**. Numai în acest fel se poate sconta pe succesul spectacolului. El va depinde, pe lângă valoarea artistică și pregătirea profesională a tuturor acestor participanți, și de **muzicalitatea**, vreau să spun, de **reprezentările creatoare** pe care le trăiesc aceștia sub influența muzicii. Numai astfel spectacolul va provoca **și** asupra spectatorului efecte vii și mai ales **adecvate** muzicii pe care acesta o percepe auditiv.

Nu e mai puțin adevărat că succesul poate fi umbrit, chiar diminuat, până la anulare, nu numai de reprezentări pe care muzica nu le poate în nici un caz susține, adică suporta, dar și de o interpretare mediocră; Goethe spune că în artă numai cel mai bun e bun. Prin urmare interpreții ar trebui să păstreze o distanță „respectuoasă", atât față de rutina prăfuită cât și de elucubrațiile modei, atunci când aceasta o ia razna.

Insuccesul mai poate fi asigurat și de o armonizare deficitară a muncii, a aportului, respectivilor colaboratori, transformându-se de fapt în ... **necolaborare**, mai ales în domeniul promovării „literei" partiturii, și nu în ultimul rând a atmosferei și a stilului acesteia.

https://biblioteca-digitala.ro

Necolaborarea s-a manifestat şi se manifestă adesea printr-o luptă între interpreţi, pe care aş numi-o fratricidă, mai ales între primii trei: dirijor, regizor, cântăreţ, dominată de faptul că fiecare nesocoteşte până la dispreţ specificul activităţii celuilalt; şi asta cu cât respectivul este preocupat, absorbit, de propriile probleme profesionale ... nerezolvate.

În afara izbucnirilor, ce în ultima vreme au dus la dispute notorii între cei trei (reflectate cu savoare în mas media – care trăieşte doar din scandal, părând că acesta îi absoarbe întreaga materie cenuşie), ostilităţile iau frecvent forma demersului ocult al traiectoriilor subterane, cantonate adesea în tensiuni şi înfruntări pentru adjudecarea supremaţiei, a fiecăruia în detrimentul celorlalţi, şi bine înţeles al muzicii, devenită pretext. „Combatanţii", uită că produsul strădaniilor lor, adică spectacolul de operă, trăieşte **numai prin sinteza armonioasă** a aportului fiecăruia. Ori sinteza presupune o întrepătrundere organică, în care fiecare acţionează **şi** în funcţie de celălalt. Aşa s-a constituit acest gen artistic, care presupune pe lângă **supunerea necondiţionată faţă de muzică,** şi un grad dezvoltat de cunoaştere şi înţelegere reciprocă, în lipsa căruia opera, dacă nu sucombă, îşi duce zilele de azi pe mâine. Şi atunci să ne mai mirăm că Directorul, care adesea nu este un expert în muzică (cred că nu e nevoie să dau exemple, mai ales astăzi şi mai ales la noi), în lipsa altor mijloace mai profesionale, recurge la terapia de şoc, promovând cele mai năstruşnice şi compromiţătoare soluţii, nu numai antimuzicale dar şi evident antiartistice (mă gândesc la domeniul vizualului, vezi şi ultima înscenare a lui „Oedip"), soluţii despre care vom avea ocazia să ne întreţinem copios, când va veni vorba despre regizor!

*

Spuneam, cu altă ocazie, că pe parcursul istoriei operei, dominaţia a fost migratoare. La început a stăpânit, ba chiar a domnit într-o formă absolută, vedeta scenei, cântăreţul, urmat în timp, de vedeta fosei[1], dirijorul, pentru ca astăzi prepotenţa vedetei **care nu se vede, -** dar care cu atât mai vârtos îşi face simţită prezenţa, asemănător ultra-viruşilor ce provoacă cele mai catastrofale epidemii, după caz, endemii, - adică regizorul, să devină plaga numărul unu a teatrului de operă.

*

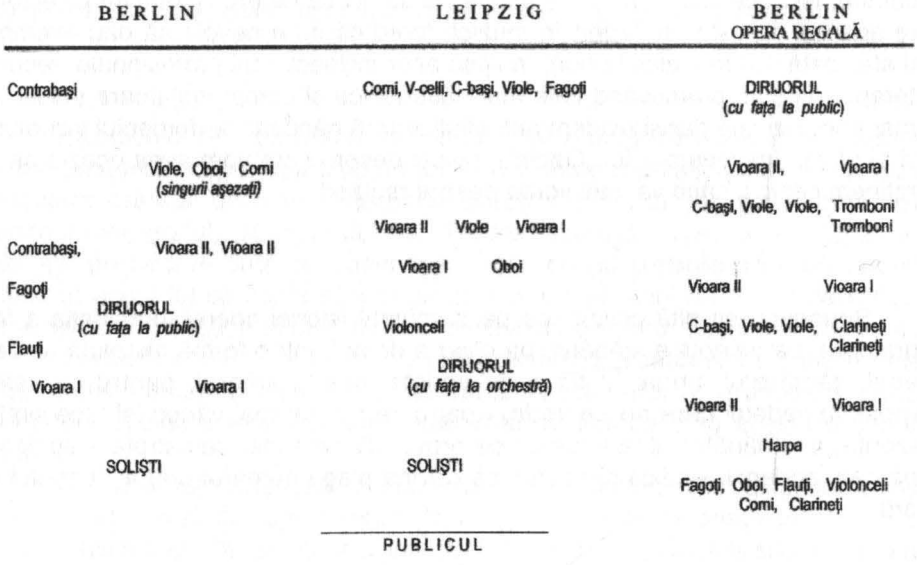
Înainte de a ne întreţine pe tema acestui „prinţ al distrugerii", ne vom ocupa de Maestrul Dirijor, de cel care se consideră reprezentantul pe pământ al compozitorului, cu directa misiune de a veghea ca partitura să nu sufere de pe urma celor implicaţi direct şi nemijlocit atunci când ea devine muzică.

[1] Cuvântul în latină, de unde l-am moştenit şi noi cu acelaşi sens, înseamnă *groapă, canal.*

https://biblioteca-digitala.ro

În pofida acestei responsabilități înalte, se pare că dirijorul n-a existat, ca funcție autonomă, de la început. Iată ce spune Stravinski: *„cât privește interpretarea, secolul trecut ne-a transmis, prin moștenirea grea ce ne-a lăsat, o specie ciudată și deosebită de solist, **fără precedent în trecut**, care se numește dirijor. Muzica romantică a amplificat nemăsurat personalitatea Kapellmeister-ului într-atât încât să-i confere, odată cu prestigiul de care se bucură în zilele noastre pe podium, care-l recomandă privirilor, și puterea discreționară pe care o exercită asupra muzicii încredințate lui. Cocoțat pe trepiedul sibilin, el impune, compozițiilor pe care le dirijează, mișcările proprii, nuanțele lui speciale, și este pus în situația de a vorbi cu o naivă nerușinare de „specialitățile" proprii (...); această pletoră de dirijori aspiră toți la dictatura muzicii*'.

Ex. 1



Cu toate că implicarea dirijorului nu e deloc nemijlocită, efectele acestei implicări s-au făcut simțite încă din trecut și continuă până astăzi, într-un evident „crescendo". Martori există cu duiumul. Deja Burney, vestitul autor al călătoriilor muzicale prin Europa vremii, se plângea că *orchestrele de operă în Italia au devenit neasemuit de zgomotoase, silind cântăreții la adevărate zbierete. În felul*

https://biblioteca-digitala.ro

acesta tot clarobscurul muzicii se pierde; nuanțele și fondul dispar pentru a nu se auzi decât părțile zgomotoase. Iar autorului „Simfoniei Fantastice", reprezentant tipic al Romantismului, ascultând la Londra „Nunta lui Figaro", orchestra îi apare ca *„învelită în alămuri, aidoma unui vas de mare tonaj"*.

Mania pare a avea o tradiție glorioasă, pentru că într-un *Almanah Muzical* german din 1782 autorul anonim exclamă: *„odată năpustite, instrumentele sună cu totul altfel decât cere o audiție ideală"*, deoarece *„Konzertmeister-ul (...) cocoțat pe un scăunel, dominând orchestra, este extrem de preocupat de a se face văzut și de a-și face simțită prezența"*. În această „euforie", provocată de impulsul dirijoral, este normal ca orchestra, scăpată de sub control, să distrugă ori ce urmă de echilibru. Cine mai poate vorbi de muzică, atunci când violența a pus stăpânire pe toți?

Pentru a aprecia preocupările șefilor de orchestră în domeniul echilibrului sonor, este interesant să cunoaștem dispoziția instrumentelor unor orchestre importante din Germania, pe la mijlocul sec. XVIII, publicată în *Observațiile unui călător*, anonim, și apărută la Halle în 1788 (cf. M. Beaufils), pe care le redau in ex. 1 fără comentarii.

*

Însuși Verdi, într-o scrisoare către G. Ricordi, se plânge de „inițiativele" muzicale ale dirijorului: *„Îmi lăudați efectul obținut de Mariani în simfonia* „Forței destinului*", prin intervenția în fortissimo a alămurilor în* sol. *Dezaprob efectul. Eu am conceput-o în mezza-voce, fiindcă ea exprimă cântul religios al călugărului. Interpretarea lui Mariani alterează caracterul intervenției, transformând-o într-o fanfară războinică ce nu are nimic cu subiectul dramei în care partea războinică e doar un episod. Iată-ne pe drumul barocului și al* ***rătăcirii*** *(al falsificării)"*.

Dar să nu ne iluzionăm că viața muzicală contemporană nu se bucură de beneficiile acestei „filosofii"... muzicale. În prezentarea celei mai complete colecții antologice a vocilor celebre, *The Record of Singing*, Scott afirmă: *„Toscanini este vinovat că interpreții săi au înlocuit nuanțele pline de finețe ale belcanto-ului cu un stil retoric violent (...). Cântărețului îi rămâne numai sarcina de a* ***silabisi partitura"***. „Traviata" lui Toascanini cu Licia Albanese, ca protagonistă, este considerată de Scot: *„distrugerea, fără sens, a cântului italian"*, fiindcă Maestrul considera că *„**Tradiția nu conține altceva decât obiceiurile rele de ieri**"*. Iată cum el nu face altceva decât *„să arunce și copilul odată cu apa din copaie"*. Tot Scott susține că: *„Böhm, Solti și Maazel dovedesc nesiguranță cu referire la folosirea apogiaturilor de către cântăreți"* (Cf. Jürgen Kesting, Stuttgarter Zeitung, 08.04.1980).

Prezentatorul unui disc comemorativ Tito Schipa, pe nume André Tuboeuf afirmă, cu referire la mania dirijorilor contemporani: *„belcantiștii ne mai fiind deloc la modă în vremea în care triumfă explozia marilor orchestre* (și ce dirijor se

https://biblioteca-digitala.ro

mulțumește cu o sonoritate civilizată, mai ales când are sub baghetă doar o orchestră mai redusă?), *vocile, pentru a pătrunde, au fost nevoite să se facă **mai mari decât erau în realitate**".* Nu e greu ca să ne facem o idee despre rezultatul vizual-estetic condiționat de o atare situație; de cel muzical să nu mai vorbim; *„Cântărețul holbează ochii în sus, către cer. Nu pentru că patetismul momentului muzical deșteaptă în sufletul său sentimente înalte. Nu! El urlă, pur și simplu din toți rărunchii ca să răzbată peste vacarmul orchestral. Iar pentru a putea urla cât mai tare e constrâns să facă cele mai teribile grimase*".

Să-l lăsăm pe unul dintre cei mai apreciați tenori contemporani, Alfredo Kraus, să-și manifeste nemulțumirea, și el: *„Acest soi de dirijori* (care știau cum trebuie să cânte un artist liric) *a dispărut. Cei de azi nu mai cunosc nici repertoriul, nici tradițiile, nici vocile. De fapt ei nu iubesc vocile. Vor să rămână doar ei vedetele. Este evident că în această situație arta lirică suferă. Stăpânirea orchestrelor asupra vocilor nu face decât să agraveze situația. **Pentru a ne face auziți trebuie să cântăm tare***".

*

De ce toate acestea? De ce „paznicul partiturii", stăpânit de un demon interior, uită, sau după caz, nesocotește (din nepricepere?) obligația de a pune în valoare muzica, desfășurându-și în schimb resursele temperamentului și asmuțind în cele mai nepotrivite momente orchestra împotriva scenei ?

Când Maestrul Dirijor este cuprins de convulsii atât de „expresive", încât îți vine să chemi medicul, oare mai poate cântărețul să cultive frazarea care ar trebui să dezvăluie bogăția de nuanțe pe care compozitorul le-a așezat în muzică atât de inspirat și precis? „Sugestia" pornită din partea Maestrului Dirijor, asigură un imbold general. Fiecare orchestrant are prilejul să cânte cât se poate de forte, pentru a nu fi deranjat de cei din jur. Ne aflăm în plină „junglă" a muzicii, unde stăpânește numai sunetul cel mai sălbatic, cel mai strident.

În afară de dezechilibrul sonor provocat de ciclonul orchestral, ce privează spectatorul de a auzi și înțelege ce se petrece pe scenă, transformând spectacolul de operă în *„zgomotul cel mai scump plătit"*, acest mod de a „interpreta" aduce cu sine și alte prejudicii creațiilor muzicale.

Aici este momentul să fac o remarcă. Ori cât ar părea de paradoxal, cântatul forte nu poate asigura frazării **tensiunea interioară** atât de necesară muzicii în general, muzicii bune, și cu atât mai mult, celei romantice (vezi, în numărul 2/2006, parte primă a acestui articol). Așa se ajunge la o execuție neglijentă, neartistică, și care poate fi ori ce, dar nu interpretare.

La fel ca și cântărețul, - care în lipsa tehnicii *absorbirii sunetului* [1], este constrâns să accentueze timpii slabi ai unei măsuri, atunci când pe aceștia se află note mai înalte, - și orchestrantului, fie că este suflător sau cordar, îi scapă, **din comoditate**, nenumărate accente (muzical **nedorite)** pe timpi neaccentuați.

[1] D. Popovici și I. Piso - *Antifonar epistolar*, București, 2004, pp. 218-223.

https://biblioteca-digitala.ro

Rezultatul nu se lasă aşteptat. Fraza muzicală (oare nu ne aflăm in lumea muzicii de operă, care este o muzică cu program?) îşi pierde sensul cu care a fost încărcată de compozitor, devenind evident absurdă şi direct vulgară[1] (posed, imortalizate pe CD-uri, un număr incredibil de exemplificări ce susţin afirmaţia mea). Stăpânul orchestrei consideră că totul este în ordine?

Intr-o asemenea situaţie sunt tentat să cred că Maestrul, sub bagheta căruia se naşte acest gen de muzică, ar trebui să ştie mult mai mult decât ştie, şi că profesia sa presupune un orizont mai bogat de cât demonstrează. Acest gen de lacune grave sunt temelia rătăcirii talentului său departe de partitură, departe de conţinutul muzicii. Iar pentru a-i accepta pretenţiile (justificate?) ar fi mai nimerit ca Domnia Sa să-şi convertească, „superioritatea" (citeşte: dispreţul) faţă de scenă, în mult mai multă cultură, nu numai muzicală! Adică să binevoiască să **„se deschidă",** pentru ca muzica să-i poată spune mai multe de cât sugerează prea adesea comportamentul său la pupitru.

Să fie acesta un motiv serios pentru care opera se află azi în criză?

RECENZIE

Francisc LÁSZLÓ

Bach şi instrumentele sale

La 50 de ani de la producerea primului studiu născut din admiraţia mea pentru Bach, care, publicat în 1957, s-a dovedit a fi „km 0" al modestei mele cariere de muzicolog de sfârşit de săptămână, constat că, din instrumente de lucru fundamentale, care au format temeliile imaginii mele privind viaţa şi opera lui Bach, monografiile lui Spitta (1880) şi Schweitzer (1908) au devenit de atunci simple lecturi obligatorii, documente doar ale istoriei recepţiei moştenirii bachiene. Printre sutele de volume şi studii mai recente, pe care ar trebui să le răsfoim înainte de a ne pronunţa *ex cathedra* despre oricare aspect al acestei moşteniri imense, spre marea mea mirare, a apărut din nou un temerar *opus magnum*, intitulat *Bach. Leben und Werk* (Reinbeck bei Hamburg: Rowolt, 2000). De aproape 800 de pagini, cartea muzicologului şi profesorului de muzicologie de la Dortmund, Martin Geck, este un bilanţ personal şi de mari dimensiuni a tot ce se ştie azi în materie, ca atare, un sublim asalt al imposibilului. Nu mă îndoiesc că va

[1] I. Piso - *Cibernetica fonaţiei în canto*, Bucureşti, 2000, pp. 146-151 şi *Antifonar epistolar*, pp. 91-94.

https://biblioteca-digitala.ro

rămâne în istoria muzicologiei şi ultima lucrare de sinteză despre Bach, subintitulată „viaţa şi opera". O recomand tuturor colegilor în căutare de o lectură fundamentală, formativă şi informativă în acelaşi timp, dedicată uriaşului de la Lipsca.

Dintre apariţiile mai recente din literatura despre Bach, compendiul *Bach-Handbuch*, publicat sub redacţia lui Konrad Küster (Kassel–Stuttgart–Weimar: Bärenreiter–Metzler, 1999), se recomandă cititorului nu ca lectură, ci ca un ghid în care se găsesc articole concentrate, de maximă competenţă, despre toate creaţiile lui Bach. O a zecea parte a extinderii totale de 1000 de pagini este consacrată unor capitole generale, care prezintă poziţia politică şi istorică a lui Bach, istoria recepţiei şi a interpretării sale, precum şi conexiunile teologice ale creaţiei. Sunt poate şi mai profitabile extinsele introduceri, pe genuri, la prezentările una câte una ale creaţiilor: muzica vocală, muzica de orgă, muzica de pian, de cameră şi de orchestră, *Die Kunst der Fuge* şi canoanele.

Cu toată admiraţia pentru aceste întreprinderi muzicologice atotcuprinzătoare, m-am hotărât să scriu pentru revista Muzica o recenzie despre o carte de aceeaşi ordine de mărime ca cele două amintite (ceva peste 700 de pagini), dar de o cu totul altă natură, care tratează creaţia lui Bach sub numai două aspecte, conjuncte şi ele, acelea ale organologiei şi ale instrumentaţiei. Sub titlul *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, (Stuttgart–Kassel: Internationale Bachakadmie–Bärenreiter, 2005) muzicologul Ulrich Prinz din Stuttgart, până de curând directorul ştiinţific al Internationale Bachakademie, al cărei colaborator indispensabil a rămas şi după pensionare, ne oferă o monografie amplă, exhaustivă despre subiectul propus, pe care îmi permit s-o calific, din start, până la proba contrarie, o capodoperă muzicologică impecabilă.

Literatura aferentă consultată de autor este listată pe 33 de pagini ale volumului: mai bine de 600 de titluri. Bineînţeles, la acestea se adaugă Noua Ediţie Completă a creaţiei lui Bach, editată de casa Bärenreiter din Kassel. Domnul Prinz forează însă mai adânc decât ar face-o un muzicolog de rând. El include în aria cercetărilor sale şi totalitatea documentelor primare pe care se bazează ediţia completă: toate paginile de partitură şi de partide aşternute pe hârtie de Bach şi copiştii din anturajul său. Deosebirile fundamentale dintre notarea aceleiaşi substanţe muzicale în partitură şi în ştimă sunt bulversante pentru muzicianul mai puţin familiarizat cu practica interpretativă din timpul lui Bach. Un singur exemplu: numai din ştime se poate afla la câte şi care instrumente a cântat, alternativ, unul şi acelaşi colaborator al maestrului.

Nu întâmplător, primul capitol al volumului se referă la problema acordajului de epocă şi mai ales la practica personală, în domeniu, a lui Bach. *Chorton*-ul orgilor a fost reperul uzual al corurilor, dar şi al instrumentelor care dublau vocile acestora din urmă, precum cornetele sau trombonii, uneori şi al fagotului, supranumit *Choristfagott*. Flautele drepte, oboaiele şi bassonurile (denumire

https://biblioteca-digitala.ro

alternativă a fagotului) erau construite în *Kammerton*, cam cu un ton sau cu un ton şi jumătate mai jos. În 1723, Bach a preluat practica predecesorului său de la Lipsca, Johann Kuhnau, şi a acceptat ca sistem de referinţă al prestaţiilor sale de muzică vocal-instrumentală *Kammertonul*. La folosirea materialelor de execuţie din perioade anterioare, în unele cazuri, Bach s-a mulţumit cu o indicaţie de genul „o terţă mai jos faţă de Chorton", notată pe ştimă, altă dată a redactat ştime transpuse. Cercetarea comparată, amănunţită, a tuturor partiturilor şi ştimelor autentice trebuie să fi constituit pentru cercetător o muncă imensă, pe care el a efectuat-o cu răbdarea şi dăruirea unui monah benedictin, fără de care, însă, analizele sale de caz nu ar fi fost concludente, unele partide de suflători fiind notate în partitură în tonalităţi inabordabile cu instrumentele epocii!

Cele mai interesante sunt, poate, demersurile analitice ale autorului privind practica lui Bach de a redistribui partidele instrumentale la reprogramarea unor cantate mai vechi, în funcţie de personalul de care, momentan, dispunea, cu alte cuvinte, reformularea aceleiaşi substanţe muzicale pentru o altă sursă sonoră.

Capitolele dedicate diferitelor instrumente, unul câte unul, încep cu noţiuni de organologie istorică. Apoi, autorul prezintă constructorii de instrumente pe ale căror produse Bach a putut conta şi instrumentiştii cu care el a colaborat. Urmează un tabel cu toate denumirile autentice date instrumentului respectiv; mă uit la capitolul „Trompetă" şi le număr: se disting 67 de denumiri date de Bach (câteva mostre: „Tromba", „1 Tromba", „una Tromba", „Tromp. accomp.", „Clarino", „1 Clarin", „Prencipale", „Tromba da tirarsi", „Corno [!] da Tirarsi", „Trompetten"); în dreptul fiecăreia se indică numărul BWV al lucrării din care indicaţia a fost extrasă. Titlul de subcapitol „Schlüsselung" se referă la cheile folosite în partitură şi în ştime. Se analizează apoi notaţia partidelor în partitură şi, într-un alt subcapitol, notaţia lor în ştime. Un subcapitol separat se dedică acordajului, altul ambitusului şi disponibilului sonor folosit, de la lucrare la lucrare, ceea ce este un obiectiv de cercetare de maximă importanţă, date fiind posibilităţile limitate ale instrumentelor de suflat din timpul lui Bach de a dispune de toate treptele cromatice din ambitus. Capitolele se încheie cu considerente de orchestraţie: în ce combinaţii şi cum a valorificat Bach instrumentul respectiv. După acest tipic, cu mici abateri datorate specificului lor individual, se tratează în carte nu mai puţin de 26 de instrumente: trompeta, timpanele, corni, lituusul, cornetul şi trombonul, flautul drept şi versiunea piccolo a acestuia, flautul transversal, oboiul, oboiul d'amore, oboiul da caccia, respectiv taille şi fagotul, respectiv bassonul, vioara, vioara piccolo, viola, viola d'amore, viola da gamba, violoncelul, violoncelul piccolo şi contrabasul, orga, clavecinul şi lăuta. Succesiunea capitolelor reflectă dispunerea instrumentelor în paginile de partitură ale lui Bach.

Cititorul acestei cărţi beneficiază de informaţii exacte şi la zi despre toate problemele, „spinoase" pentru unii dintre noi, ale instrumentaţiei lui Bach: Care este deosebirea specifică între trompeta şi clarino-ul? În ce diferă „deja la Bach" fagotul de basson? Până când lexemul „flauto" desemna la Bach nu flautul

https://biblioteca-digitala.ro

transversal, ca azi, ci flautul drept, pe care şi mulţi români îl numesc, încă, Blockflöte? Ce este vioara piccolo şi violoncelul piccolo? Ce este lăuta cu claviatură, această pasăre phoenix a instrumentaţiei bachiene, despre care se vorbeşte atâta, dar pe care nu a văzut-o nimeni? Mai mare este însă profitul cititorului dacă parcurge, integral, câte un capitol şi constată cu uimire câte probleme subtile ridică practica instrumentală a lui Bach, unde nici nu ne-am aştepta, lucrurile părându-ni se simple şi cunoscute. Cine şi-a închipuit că, în anumite situaţii, Bach a notat partida viorii nu în cheia sol, denumită azi şi „de violină", ci în cheile sopran, alt sau chiar bas? Sau că în partidele sale de vioară se găsesc indicaţii *staccato* (în 12 lucrări) şi chiar *spiccato* (în 5 lucrări)? Că în ştimele de trompetă naturală (un instrument la care nu se poate executa o gamă diatonică completă), Bach a prevăzut triluri şi pentru acele sunete, ale căror sunete vecine se află la o distanţă de terţă mică (armonicele 5 şi 6) sau chiar terţă mare (armonicul 4) ?

Cartea este forma lărgită şi adusă la zi a tezei de doctorat *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten* [Studii referitoare la instrumentarul lui J. S. B., cu privire deosebită la cantate], susţinută de autor în 1974 la Universitatea din Tübingen. Aceeaşi „privire deosebită" caracterizează şi versiunea din 2005, în care el tratează exhaustiv muzica vocal-instrumentală a lui Bach, colateral şi cea de cameră, dar nu şi cea solistică a instrumentelor cu claviatură. Capitolele destinate orgii şi clavecinului sunt surprinzător de concise, concentrate asupra întrebuinţării acestora în cadrul compartimentului *basso continuo*. Clavicordul este trecut sub tăcere, ca şi cum nu i-ar fi fost deosebit de familiar lui Bach. Era cât pe aici să-l critic pe autor pentru această „nedreptate", dat fiind faptul că Bach, precum se ştie, a compus sute de lucrări pentru claviruri. Dar mi-am dat seama că nu este vorba de o lipsă a cărţii, ci de o raţiune inatacabilă. Problema clavirurilor lui Bach este atât de complexă şi atât de cercetată de muzicologi, încât ea ar reclama o altă carte, care ar fi necesarmente mai puţin originală decât este aceasta.

Când am fost începător în muzicologie şi jurnalistică, maeştrii mei m-au atenţionat că, în percepţia cititorului, laudele excesive sunt susceptibile de părtinire şi chiar de lipsă de profesionalism. Cronica unei performanţe ştiinţifice sau artistice este credibilă numai dacă ea conţine şi niscai obiecţiuni critice. Nu am uitat ce am învăţat, dar, precum am anticipat mai sus, în cazul de faţă nu pot să-i reproşez autorului chiar nimic. Pentru mine, această carte este perfectă, de la concepţia de bază şi redactarea ei, până la punerea în pagină a textului şi a ilustraţiilor. Îi urez cât mai mulţi cititori şi în România, dacă se poate, înzestraţi cu un spirit critic mai ascuţit decât al meu. O recomand în atenţia tuturor instrumentiştilor care practică repertoriul bachian, nemaivorbind de dirijori. Pentru muzicologi (mai ales pentru mulţimea de doctoranzi de la cele trei academii de muzică ale ţării!), performanţa domnului Ulrich Prinz de la Stuttgart constituie un model superb.

https://biblioteca-digitala.ro

Redacţia revistei MUZICA primeşte spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puţin un centimetru.

Studiile nu vor depăşi 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale şi ilustraţii, riguros încadrate şi numerotate, însoţite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârşit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc şi materiale în limbile de circulaţie.

Autorii pot primi la cerere paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, Bucureşti, România, la adresa P.O. Box 33–57, prin fax (0040-21-222 64 07) sau e-mail: export@rodipet.ro

Revista Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România
Serie nouă – Anul XVII, Nr. 3 (67) iulie-septembrie 2006

Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Calea Victoriei 141, sector 1
Telefon: (021) 316.79.71; Fax: (021) 305.79.97

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor şef
IRINEL ANGHEL, MIHAI COSMA – redactori

COLEGIUL REDACŢIONAL
Nicolae Brînduş, Octavian Nemescu, Valentina Sandu-Dediu
© Copyright Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR

Tiparul executat la „CURTEA VECHE TRADING“ S.R.L.
Tel.: (021) 336.71.84; Fax: (021) 335.31.71

ISSN 0580-3713

Preţul: 5 lei